Ueber das Dirigiren

von

Richard Wagner.

Verlag von C. F. Kahnt.

Q 4553-9

Univ.-Bibl. München

Elemente solcher Aufführungen mit Aufmerksamkeit und einiger Genauigkeit folgt.

Die dem hiesigen Erscheinen des Meisterlichen Schülers der deutschen Tonkunst, sowohl im Betreff seiner Persönlichkeit als seiner Leistungen, vorher so allgemein von den mannigfachen Eigenheiten seiner Virtuosität, als Komponisten, Musikdirektors u. s. w. hat. Die Wahl und Anordnung derselben wird nun von diesem Vorsatze der Mannichfaltigkeit ganz in dem Maße bewerkstelligt und ausgeführt, als die Anforderungen an die Tonkunst klassischer und historischer geworden sind. Als die beiden Hauptsäulen für den Tonkünstler in einer Akademischen Produktion erkannt, sind an der Zeit die Symphonie heutiger Komponisten, stets ein Werk von gewichtigem Gehalte (wünschenswerth ein Opus, Ouvertüre, Konzert, Oratorium, oder dergleichen) groß. Als letzte Hälfte wurde mir Beethoven Symphonie in D-dur genannt; auch Haydn in Frankfurt gehörte noch zu ihr. Diese beide Namen und ihre Gebilden, welche man in ihrem Verhältniß zur neueren Musik als „Pole" zu bezeichnen hatte, in ihrer Art Tüchtiges zu leisten vermochten, erlebte ich noch vor etwa acht Jahren durch eine Aufführung meiner „Schöpfung" in Karlsruhe unter der Leitung des alten Kapellmeisters Strauß. Dieser höchst wichtige Mann hatte ebenso mit bekanntlicher Ruhe und Besonnenheit vor meiner Partitur, aber keine Zeuge trug sich mir auch auf die Leitung des Orchesters über, welche nicht genauer und sicherer zu bestimmen war, als sie gehandhabt. Kein, ihm gehorchte Alles, wie einem Manne, der seinen Stab versteht und seine Leute in den Händen hat. Merkwürdiger Weise war dieser alte Herr auch der einzige mir vorgekommene musikalische Dirigent, welcher mittelbare Zeichen hatte; seine Tempi waren oft eher übereilt als verschleppt, aber immer sicher und gut eingehalten. — Einen ähnlichen guten Eindruck erhielt ich von der gleichen Leistung H. Eller's in Wien.

Diese beide Haltung von Dirigenten alten Schlages, wenn sie

weniger bekannt waren als die Genannten, beim Kaiserlichen der komplizirteren neueren Orchestermusik für die Bildung der Orchester radikal umgestaltet werden mußte, war zunächst eben ihre alte Gewöhnung an Betrieb der früher nöthig oder genügend dünkenden Besetzung derselben, welche man sich genau nur nach den damaligen Bedürfnissen gerichtet hatte. Wie ist kein Beispiel bekannt geworden, daß irgendwo in Deutschland der Etat eines Orchesters mit Rücksicht auf die Erfordernisse der neueren Instrumentation grundsätzlich umgestaltet worden wäre. Noch wie vor rücken in den ersten Orchestern die Violinen nach dem Anciennitätsprinzip zu den Pulten der ersten Instrumente heraus, und nehmen folgerichtig erst bei eingetretener Erledigung ihrer Stelle die ersten Stimmen ein, während die jüngeren und tüchtigeren Violinen an den zweiten sitzen, und besonders bei den Blasinstrumenten sehr nachtheilig bemerkbar wird. Ist es nun wohl in neuerer Zeit einsichtigen Dirigenten, und namentlich auch der bescheidenen Erkenntniß der betreffenden Violinen selbst zu verdanken, daß diese Uebelstände sich immer mehr vermindern, so hat hingegen ein anderes Verfahren zu anhaltend nachtheiligen Folgen geführt, nämlich in der Besetzung der Streichinstrumente. Hier wird ohne allen Scrupel fortwährend die zweite Violine, vor Allem aber die Bratsche aufgeopfert. Dieses letztere Instrument wird überall zum allergrößten Theile von invalid gewordenen Violinen, oder auch von gebrechlichen Violinen, welche irgend einmal auch etwas Geige gespielt haben, besetzt. Vielfach sieht man einen wirklich guten Bratschisten an das erste Pult zu bringen, namentlich bei hie und da vorkommenden Soli wegen; doch habe ich auch erlebt, daß man für diese sich mit dem Vorspielen der ersten Violine aushalf. Wie wurde in einem großen Orchester von acht Bratschisten nur ein einziger bezeichnet, welcher die kleinen Klavierpassagen in einer meiner neueren Partituren korrekt ausführen konnte. Das hiermit erwähnte Verfahren war nun, wie es aus besonderen Rücksichten zu entschuldigen war,

von dem Charakter der früheren Instrumentation, nach welchem die Bratsche meist nur zur Ausfüllung der Begleitung gebraucht wurde, eingegeben, und fand auch bis in die neuesten Zeiten eine genügende Rechtfertigung durch die unwürdige Instrumentirungsweise der italienischen Opernkomponisten, deren Werke ja einen wesentlichen und beliebten Bestandtheil des deutschen Opernrepertoir's ausmachen. Da auf diese Lieblingsopern auch von den großen Theaterintendanten, nach dem rühmlichen Geschmacke ihrer Höfe, am allermeisten gehalten wird, so ist es auch nicht zu verwundern, daß Anforderungen, welche sich auf diesen Herrn durchaus unbeliebte Werke begründen, bei ihnen nur dann durchgesetzen sein würden, wenn der Kapellmeister eben ein Mann von Gewicht und ernstem Ansehen wäre, und wenn er namentlich selbst recht eventuell wüßte, was für ein heutiges Orchester nöthig ist. Dieses letztere entging nun größtentheils unsern älteren Kapellmeistern; ihnen entging namentlich auch die Einsicht in die Nothwendigkeit, die Saiteninstrumente unserer Orchester, gegenüber der so sehr gesteigerten Anzahl und Vervollkommnung der Blasinstrumente, im entsprechenden Maaße zu vermehren; denn was auch neuerdings in dieser Hinsicht nothwendig erschien, da das Mißverhältniß nun doch gar zu offenbar wurde, genügte nie, um hierin die so berühmten deutschen Orchester auf gleiche Höhe mit den französischen zu bringen, welchen sie in der Stärke und Tüchtigkeit der Violinen, und namentlich auch der Violoncelle, durchaus nachstehen.

Was nun jenen Kapellmeistern vom alten Schrot entging, das zu erkennen und auszuführen war jetzt die erste und nächste Aufgabe der Dirigenten neueren Datum's und Stiefel gewesen. Dafür war aber gesorgt, daß diese den Intendanten nicht gefährlich wurden, und daß namentlich auf sie nicht die maßgebende Autorität der tüchtigen „Alten" der früheren Zeit überging.

Es ist wichtig und lehrreich zu ersehen, wie diese neuere Generation, welche jetzt das gesammte deutsche Musikwesen vertritt, zu

Amt und Würden gelangte. — Da wir zunächst dem Bestehen der großen und kleinen Hoftheater, sowie der Theater überhaupt, die Unterhaltung von Orchestern zu verdanken haben, müssen wir es uns auch gefallen lassen, daß durch die Direktionen dieser Theater der deutschen Nation diejenigen Musiker bezeichnet werden, welche sie für berufen halten, oft halbe Jahrhunderte hindurch die Würde und den Geist der deutschen Musik zu vertreten. Die meisten dieser so beförderten Musiker müssen wissen, wie sie zu dieser Auszeichnung kamen, da an den wenigsten unter ihnen es für das ungeübte Auge ersichtlich ist, durch welche Verdienste sie dazu gelangten. Der eigentliche deutsche Musiker erreichte diese „guten Posten", als welche sie von ihren Patronen wohl einzig betrachtet wurden, zumeist durch die einfache Anwendung des Gesetzes der Trägheit: man rückte aufwärts, blindweise. Ich glaube daß das große Berliner Hoforchester seine meisten Dirigenten auf diesem Wege erhalten hat. Mitunter ging es jedoch auch sprungweise her: ganz neue Größen gediehen plötzlich unter der Protektion der Kammerfrau einer Prinzessin u. s. w. Von welchem Nachtheile diese autoritätslosen Wesen für die Pflege und Bildung unserer allergrößten Orchester und Opernheater geworden sind, ist nicht genug zu ermessen. Gänzlich verdienstlos, konnten sie sich in ihrer Stellung nur durch Unterwürfigkeit gegen einen kenntnißlosen, gewöhnlich aber allesverrichtenwollenden obersten Chef, sowie durch eine schmeichelnde Nebenerwähnung an die Forderungen der Trägheit gegen die ihnen untergebenen Musiker behaupten. Durch Preisgebung aller künstlerischer Disziplin, zu deren Aufrechterhaltung sie andererseits gar nicht befähigt waren, sowie durch Nachgiebigkeit und Ueberfein gegen jede unsinnige Zumuthung von oben, schwangen sich diese Meister sogar zu allgemeiner Beliebtheit auf. Jede Schwierigkeit des Studiums ward mit einer salbungsvollen Berufung auf den „alten Ruhm der K. K. Kapelle" unter gegenseitigem Schmunzeln überwunden. Wer bemerkte es nun, daß die Leistungen dieses ruhmreichen Instituts von Jahr zu Jahr tiefer sanken? Wo waren

die wirklichen Meister, diese zu beurtheilen? Gewiß nicht unter den Rezensenten, welche nur bellen wenn ihnen der Mund nicht zugehalten wird; auf dieses Stopfen aber verstand man sich allseitig.

In neueren Zeiten werden nun diese Dirigentenstellen aber auch durch besonders Berufene besetzt: man läßt, je nach Bedürfniß und Stimmung der obersten Direktion, von irgend woher einen tüchtigen Routinier kommen; und dies geschieht, um der Thätigkeit der landesväterlichen Kapellmeister, eine „aktive Kraft" einzuimpfen. Dies sind die Leute, welche in vierzehn Tagen eine Oper „herausdirigiren", sehr stark zu „streichen" verstehen, und den Sängerinnen effektvolle „Schlüsse" in fremde Partituren hineinkomponiren. Einer solchen Geschicklichkeit verdankt die Dresdner Hofkapelle einen ihrer tüchtigsten Dirigenten.

Aber auch noch wirklichem Rufe wird zu Zeiten ausgegangen: es müssen „musikalische Größen" herbeigezogen werden. Die Theater haben keine solche aufzuweisen: aber die Singakademien und Konzertanstalten liefern deren welche, namentlich nach den Anpreisungen der Feuilleton's der großen politischen Zeitungen, ziemlich alle zwei bis drei Jahre. Dies sind nun unsre heutigen Musikbanquier's, wie sie aus der Schule Mendelssohn's hervorgegangen sind, oder durch dessen Protektion der Welt empfohlen wurden. Das war nun allerdings ein anderer Schlag Menschen als die bildlosen Nachwüchse unserer alten Zopfe, — nicht im Orchester oder beim Theater aufgewachsene Musiker, sondern in den neu gegründeten Konservatorien wohlanständig aufgezogen, Oratorien und Psalmen komponirend, und den Proben der Abonnementskonzerte zuhörend. Auch im Dirigiren hatten sie Unterricht bekommen, und besaßen zu dem eine elegante Bildung, wie sie bisher bei Musikern gar nicht vorgekommen war. An Grobheit war jetzt gar nicht mehr zu denken; und was bei unseren ersten eingeborenen Kapellmeistern ängstliche, kühlvertrauensvolle Bescheidenheit war, äußerte sich bei ihnen als guter Ton, in welchem sie außerdem durch ihre etwas befangene

Stimmung unserem ganzen deutsch-zöpfischen Gesellschaftswesen gegenüber sich angehalten fühlten. Ich glaube, daß diese Leute manchen guten Einfluß auf unsre Orchester ausgeübt haben: gewiß ist viel Rohes und Töpelhaftes hier verschwunden, und manches Detail im eleganten Vortrage seitdem besser beachtet und ausgebildet worden. Ihnen war das neuere Orchester bereits viel geläufiger, denn in vieler Beziehung verdankte dieses ihrem Meister Mendelssohn eine besonders zarte und feinsinnige Ausbildung auf dem Wege, welchen bis dahin Weber's herrlicher Genius zuerst neu erfinderisch betreten hatte.

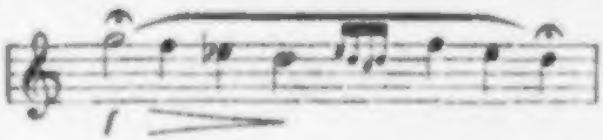
Zunächst fehlte diesen Herren aber Eines, um der nöthigen Neugestaltung unserer Orchester und der mit ihnen verbundenen Institute förderlich zu sein: — Energie, wie sie nur ein auf wirklich eigener Kraft beruhendes Selbstvertrauen geben kann. Denn leider war hier Alles, Ruf, Talent, Bildung, ja Glaube, Liebe und Hoffen, künstlich. Jeder von ihnen hat so viel mit sich, und mit der Schwierigkeit seine künstliche Stellung zu behaupten, zu thun, daß sie an das Allgemeine, Zusammenhangvolle, Konsequente und Neugestaltende nicht denken können, weil dieses sie, ganz richtig, auch eigentlich gar nicht angeht. Sie sind in die Stellung jener alten schwerschrötigen deutschen Meister eben nur getreten, weil diese gar zu tief herabgekommen und unfähig geworden waren, die Bedürfnisse der neueren Zeit und ihres Kunststyles zu erkennen; und es scheint, daß sie sich in dieser Stellung nur wie eine Uebergangsperiode ausfüllend empfinden, während sie mit dem deutschen Kunstideale, dem wieder alles Edle doch einzig zustrebt, nichts rechtes anzufangen wissen, weil es ihnen im tiefsten Grunde ihrer Natur fremd ist. So verfallen sie schwierigen Anforderungen der neueren Musik gegenüber auch nur auf Auskunftsmittel. Meyerbeer war z. B. sehr delikat; er bezahlte aus seiner Tasche einen neuen Flötisten, der ihm in Paris eine Stelle gut blasen sollte. Da er recht gut verstand, was auf einen glücklichen Vortrag ankommt, außerdem reich und unabhängig

war, hätte er für das Berliner Orchester von außerordentlicher Verdienstlichkeit werden können, als ihn der König von Preußen als Generalmusikdirektor dazu berief. Hierzu war nun gleichzeitig aber auch Mendelssohn berufen, dem es doch wahrlich nicht an ungewöhnlichsten Kenntnissen und Begabungen fehlte. Gewiß stellten sich Beiden dieselben Hindernisse entgegen, welche eben alles Gute in diesem Bereiche bisher gehemmt haben: allein, diese eben sollten sie hinwegräumen, denn dazu waren sie, wie nie Andere wieder, in jeder Hinsicht ergiebig ausgerüstet. Warum verließ sie ihre Kraft? Es scheint: weil sie eben keine Kraft hatten. Sie ließen die Sache stecken: nun haben wir das „berühmte" Berliner Orchester vor uns, in welchem auch noch die letzte Spur selbst der Spontini'schen Präzisionstradition geschwunden ist. Und dieß waren Meyerbeer und Mendelssohn! Was werden nun anderswo ihre zierlichen Schattenbilder ausrichten?

Aus dem Ueberblick der Eigenschaften der übrig gebliebenen älteren, wie dieser neuesten Spezies von Kapellmeistern und Musikdirektoren erhellt es, daß von ihnen für die Neubildung der Orchester nicht viel zu erwarten stehen kann. Dagegen ist die Initiative zu einer guten Fortbildung derselben bisher immer nur noch von den Musikern selbst ausgegangen, was sich sehr erklärlich von der gesteigerten Ausbildung der technischen Virtuosität herschreibt. Der Nutzen, welchen die Virtuosen der verschiedenen Instrumente unseren Orchestern gebracht haben, ist ganz unläugbar; er würde vollständig gewesen sein, wenn die Dirigenten das gewesen wären, was sie, namentlich unter solchen Umständen, sein sollten. Dem zöpfischen Ueberreste unseres alten Kapellmeisterthumes, den stets um ihre Autorität verlegenen Heraufgeschobenen, oder durch Kammerfrauen empfohlenen Klavierlehrern u. s. w., wuchs der Virtuose natürlich sogleich über den Kopf; dieser spielte im Orchester dann etwa die Rolle der Prima Donna auf dem Theater. Der elegante Kapellmeister neuesten Schlages assoziirte sich dagegen mit dem Vir-

tuosen, was in mancher Beziehung nicht unförderlich war, jedenfalls aber nur dann zu einem gemeinsamen Gedeihen des Ganzen geführt hätte, wenn eben das Herz und der Geist des wahren deutschen Musikwesens von diesen Herren gefaßt worden wäre.

Zu allernächst ist aber hervorzuheben, daß sie ihre Stellen, wie überhaupt das ganze Bestehen der Orchester dem Theater verdankten, und ihre allermeisten Beschäftigungen und Leistungen sich auf die Oper bezogen. Das Theater, die Oper hatten sie also zu verstehen, und demnach zu ihrer Musik noch etwas Anderes zu erlernen, nämlich, ungefähr wie bei der Astronomie die Anwendung der Mathematik auf diese, so hier die Anwendung der Musik auf die dramatische Kunst. Hätten sie diese, namentlich den dramatischen Gesang und Ausdruck richtig verstanden, so wäre ihnen von diesem Verständnisse aus wieder ein Licht über den Vortrag des Orchesters, namentlich bei den Werken der neuen deutschen Instrumentalmusik, aufgegangen. Meine besten Anleitungen im Betreff des Tempo's und des Vortrages Beethoven'scher Musik entnahm ich einst dem seelenvoll sicher accentuirten Gesange der großen Schröder-Devrient; es war mir seither z. B. unmöglich, die ergreifende Kadenz der Hoboe im ersten Satze der Cmoll-Symphonie



so verlegen herunterblasen zu lassen, wie ich dies sonst noch nie anders gehört habe; ja, ich empfand nun, von dem mir aufgegangenen Vortrage dieser Kadenz aus zurückgehend, auch, welche Bedeutung und welcher Ausdruck bereits an der entsprechenden Stelle dem als Fermate ausgehaltenen

der ersten Violine zu geben sei, und aus dem rührend ergreifenden

Eindrücke, den ich von diesen zwei so unscheinbar dünkenden Punkten her gewann, ging mir ein den ganzen Satz belebendes neues Verständniß auf. — Dies hier nur beiläufig anführend, will ich zunächst bloß angedeutet haben, welche Wechselwirkung zur Vervollständigung der höheren musikalischen Bildung im Betreff des Vortrages dem Dirigenten geboten wäre, wenn er seine Stellung zum Theater, welchem er an und für sich Amt und Würde verdankt, richtig verstünde. Dagegen gilt ihm die Oper (wozu andererseits die elende Pflege dieses Kunstgenre's auf den deutschen Theatern ihm ein trauriges Recht giebt) als eine mit Seufzen zu beseitigende lästige Tagesarbeit, und er setzt seinen Ehrenpunkt dafür in den Konzertsaal, von wo er ausging und berufen wurde. Denn sobald, wie gesagt, eine Theaterintendanz einmal das Gelüste nach einem Musiker von Ruf als Kapellmeister anwandelt, so muß dieser von wo anderswo kommen, als eben vom Theater.

Um nun beurtheilen zu können, was ein solcher ehemaliger Konzert- und Singakademie-Dirigent im Theater zu leisten vermag, müssen wir ihn zunächst dort aufsuchen, wo er eigentlich zu Hause ist, und wo sich sein Ruf als „gediegener" deutscher Musiker begründet hat. Wir müssen ihn als Konzertdirigenten beobachten.

Von dem Orchestervortrag unserer klassischen Instrumentalmusik ist mir aus meiner frühesten Jugend ein auffallender Eindruck der Unbefriedigung verblieben, welchen ich, sobald ich noch in neuerer Zeit einem solchen Vortrage beiwohnte, stets wiederum erhielt. Was mir am Klavier oder bei der Lesung der Partitur, im Ausdrucke so seelenvoll belebt erschienen, erkannte ich dann kaum wieder, wie es meistens ganz unbeachtet flüchtig an den Zuhörern vorüberging. Namentlich war ich über die Mattigkeit der Mozart'schen Kantilene

erstaunt, die ich mir zuvor so gefühlvoll belebt eingeprägt hatte. Die Gründe hiervon habe ich mir erst später klar gemacht, und sie näher eingehend in meinem „Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule“*) besprochen, weshalb ich Denjenigen, der mir hier ernstlich folgen will, bitte, das hierauf Bezügliche dort nachzulesen. Gewiß liegen diese zuvörderst in dem gänzlichen Mangel eines wahrhaften deutschen Musikkonservatoriums, im strengsten Sinne des Wortes, wonach in ihm die genaue Tradition des ächten, von den Meistern selbst ausgeübten Vortrags unserer klassischen Musik durch stete lebendige Fortführung aufbewahrt worden wäre, was natürlich wiederum voraussetzen lassen müßte, daß diese Meister dort selbst dazu gelangt wären, ihre Werke ganz nach ihrem Sinne aufzuführen. Diese Voraussetzung, wie das darauf sich gründende Ergebniß, hat sich leider der deutsche Kultursinn entgehen lassen, und wir sind nun auf die Einfälle jedes einzelnen Dirigenten dafür angewiesen, was dieser etwa von dem Tempo oder dem Vortrage eines klassischen Musikstückes halte, um uns über den Geist desselben zu orientiren.

In meiner Jugendzeit wurden in den berühmten Leipziger Gewandhaus-Konzerten diese Stücke einfach gar nicht dirigirt; sondern unter dem Vorspiele des damaligen Konzertmeisters Matthäi wurden sie, etwa wie die Ouverturen und Entreacte im Schauspiele, abgespielt. Von störender Individualität des Dirigenten war hier somit gar nichts zu vermerken; außerdem wurden die, an sich keine großen technischen Schwierigkeiten darbietenden Hauptwerke unserer klassischen Instrumentalmusik alle Winter regelmäßig durchgespielt: sie gingen daher recht glatt und präzis; man sah, das Orchester, welches sie genau kannte, freute sich der alljährlichen Wiederbegrüßung der Lieblingswerke.

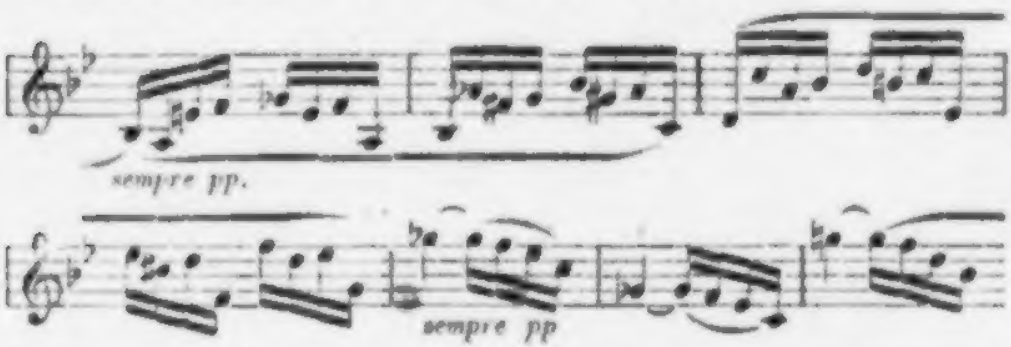
Nur mit Beethoven's neunten Symphonie wollte es

*) München, bei Ch. Kaiser. 1865.

durchaus nicht gehen; dennoch gehörte es zum Ehrenpunkte, auch dieſe jedes Jahr mit aufzuführen. — Ich hatte mir die Partitur dieſer Symphonie ſelbſt kopirt, und ein Klavierarrangement zu zwei Händen davon ausgearbeitet. Wie erſtaunt war ich, von der Aufführung derſelben im Gewandhauſe nur die allerkonfuſeſten Eindrücke zu erhalten, ja durch dieſe endlich mich ſo ſehr entmuthigt zu fühlen, daß ich mich vom Studium Beethoven's, über welchen ich hierdurch völlig in Zweifel gerathen war, für einige Zeit gänzlich abwendete. Sehr belehrend war es nun aber für mich, daß auch mein ſpäteres wahres Gefallen an den Mozart'ſchen Inſtrumentalwerken erſt dann angeregt wurde, als ich ſelbſt Gelegenheit fand, ſie zu dirigiren, und hierbei mir es erlaubte, meinem Gefühle für den belebten Vortrag der Mozart'ſchen Kantilene zu folgen. Von der allergründlichſten Belehrung jedoch ward es für mich, endlich von dem ſogenannten Konſervatoir-Orcheſter in Paris im Jahre 1839 die zuletzt mir ſo bedenklich gewordene „neunte Symphonie" geſpielt zu hören. Hier fiel es mir denn wie Schuppen von den Augen, was auf den Vortrag ankäme, und ſogleich verſtand ich, was hier das Geheimniß der glücklichen Löſung der Aufgabe ausmachte. Das Orcheſter hatte eben gelernt, in jedem Takte die Beethoven'ſche Melodie zu erkennen, welche offenbar unſeren braven Leipziger Muſikern damals gänzlich entgangen war; und dieſe Melodie ſang das Orcheſter.

Dieß war das Geheimniß. Und hierzu war man keineswegs durch einen Dirigenten von beſonderer Genialität angeleitet worden; Habeneck, welcher ſich das große Verdienſt dieſer Aufführung erwarb, hatte, nachdem er während eines ganzen Winters dieſe Symphonie probiren gelaſſen, eben nur den Eindruck der Unverſtändlichkeit und Unwirkſamkeit dieſer Muſik empfunden, von welchem Eindrucke ſchwer zu ſagen iſt, ob ihn ebenfalls zu empfinden deutſche Dirigenten ſich bequemt hätten. Dieſer beſtimmte Jenen aber, die Symphonie ein zweites und drittes Jahr hindurch zu

ſtudiren, und demnach nicht eher zu weichen, als bis das neue Beethoven'ſche Melos jedem Muſiker aufgegangen, und, da dieſe eben Muſiker vom rechten Gefühle für den melodiſchen Vortrag waren, von jedem auch richtig wiedergegeben wurde. Allerdings war Habaneck aber auch ein Muſikdirektor vom alten Schrot: er war der Meiſter, und Alles gehorchte ihm.

Die Schönheit dieſes Vortrages der neunten Symphonie bleibt mir noch ganz unbeſchreiblich. Um jedoch einen Begriff davon zu geben, wähle ich mir eine Stelle aus, an welcher ich, wie an jeder anderen es mir nicht minder geläufig ſein würde, zugleich die Schwierigkeit im Vortrage Beethoven's, wie die geringen Erfolge der deutſchen Orcheſter in der Löſung derſelben, nachweiſen will. — Nie habe ich, ſelbſt durch die vorzüglichſten Orcheſter, es ſpäter erreichen können, die Stelle des erſten Satzes:

ſo vollendet gleichmäßig ausgeführt zu erhalten, wie ich dieß damals (vor dreißig Jahren) von den Muſikern des Pariſer Konſervatoir-Orcheſters hörte. An dieſer einen Stelle iſt es mir, bei oft in meinem ſpäteren Leben erneuerter Erinnerung, recht klar geworden, worauf es beim Orcheſtervortrag ankommt, weil ſie die Bewegung und den gehaltenen Ton, zugleich mit dem Geſetz der Dynamik in ſich ſchließt. Daß die Pariſer dieſe Stelle genau ſo ausführen konnten, wie ſie vorgeſchrieben ſteht, darin beſtand nämlich ihre Meiſterſchaft. Weder in Dresden, noch in London, an welchen beiden Orten ich ſpäter dieſe Symphonie aufführte, konnte ich dazu gelangen, ſowohl den Bogenwechſel wie den Saitenwechſel der

Streichinſtrumentiſten bei der aufſteigend ſich wiederholenden Figur völlig unmerklich zu machen, noch weniger aber die unwillkührliche Accentuation beim Aufſteigen dieſer Paſſage zu unterdrücken, weil dem gewöhnlichen Muſiker es immer nahe liegt, beim Aufwärtsſteigen ſtärker, wie im Gegenſatz bei Abwärtsgehen ſchwächer zu werden. Mit dem vierten Takte der aufgezeichneten Stelle waren wir immer in ein Crescendo gerathen, wodurch dem nun mit dem fünften Takte eintretenden gehaltenen Ges unwillkührlich, ja nothwendig, ein bereits heftiger Accent zugeführt wurde, welcher hier der ſo eigenthümlichen toniſchen Bedeutung dieſer Note höchſt nachtheilig ward. Welchen Ausdruck dieſe Stelle in dieſer gemeinhin muſiziren den Weiſe, gegen den durch ausdrückliche Vorſchrift deutlich genug angezeigten Willen des Meiſters vorgetragen, erhält, iſt dem Grobſinnlichen ſchwer zur abweiſenden Erkenntniß zu bringen: gewiß iſt Unbefriedigung, Unruhe, Verlangen auch dann in ihr ausgedrückt; aber welcher Art dieſe beſchaffen ſeien, das erfahren wir eben erſt, wenn wir jene Stelle ſo ausgeführt hören, wie der Meiſter es ſich dachte, und wie ich bisher einzig von jenen Pariſer Muſikern im Jahre 1839 es verwirklicht hörte. Hiervon entſinne ich mich, daß der Eindruck der dynamiſchen Monotonie (man verzeihe mir dieſen ſcheinbar unſinnigen Ausdruck für ein ſehr ſchwer zu bezeichnendes Phänomen!) bei der ungemeinen, ja exzentriſch mannigfaltigen Intervall-Bewegung der aufſteigenden Figur, mit ihrer Ausmündung auf die unendlich zart geſungene längere Note Ges, welcher dann das Ge ebenſo zart geſungen antwortete, wie durch Zauber mich in die unvergleichlichen Myſterien des Geiſtes einweihte, welcher nun unmittelbar, offen und klar verſtändlich zu mir ſprach.

Dieſe erhabene Offenbarung aber hier des Weiteren unberührt laſſend, frage ich nur, meine ſonſtigen praktiſchen Erfahrungen durchlaufend: auf welchem Wege ward es jenen Pariſern Muſikern möglich, ſo unfehlbar zu der Löſung dieſer ſchwierigen Aufgabe zu gelangen? Erſichtlich zunächſt nur durch den gewiſſenhafteſten Fleiß,

wie er bloß solchen Musikern zu eigen ist, welche sich nicht damit begnügen, sich gegenseitig Komplimente zu machen, sich nicht einbilden, daß sie Alles von selbst verständen, sondern dem zunächst Unverstandenen gegenüber sich scheu und besorgt fühlen, und dem Schwierigen von der Seite beizukommen suchen, auf welcher sie zu Hause sind, nämlich von der Seite der Technik. Der französische Musiker ist von der italienischen Schule, welcher er zunächst wesentlich angehört, insoweit vortrefflich beeinflußt, als die Musik für ihn nur durch den Gesang faßlich ist: ein Instrument gut spielen, heißt für ihn, auf demselben gut singen können. Und (wie ich dieses sogleich voranstellte) jenes herrliche Orchester sang eben diese Symphonie. Um sie richtig „singen" zu können, mußte aber auch überall das rechte Zeitmaaß gefunden worden sein: und das war das Zweite, was sich mir bei dieser Gelegenheit einprägte. Der alte Habaneck hatte hierfür gewiß keine abstrakt ästhetische Inspiration, er war ohne alle „Genialität": aber er fand das richtige Tempo, indem er durch anhaltenden Fleiß sein Orchester darauf hinleitete, das Melos der Symphonie zu erfassen.

Nur die richtige Erfassung des Melos giebt aber auch das richtige Zeitmaaß an: beide sind unzertrennlich; eines bedingt das andere. Und wenn ich hiermit mich nicht scheue, mein Urtheil über die allermeisten Aufführungen der klassischen Instrumentalwerke bei uns dahin auszusprechen, daß ich sie in einem bedenklichen Grade für ungenügend halte, so gedenke ich dies durch den Hinweis darauf zu erhärten, daß unsere Dirigenten vom richtigen Tempo aus dem Grunde nichts wissen, weil sie nichts vom Gesange verstehen. Mir ist noch kein deutscher Kapellmeister oder sonstiger Musikdirigent vorgekommen, der, sei es mit guter oder schlechter Stimme, eine Melodie wirklich hätte singen können; wogegen die Musik für sie ein sonderlich abstraktes Ding, etwas zwischen Grammatik, Arithmetik und Gymnastik Schwebendes ist, von welchem sehr wohl zu begreifen ist, daß der darin

Unterrichtete zu einem rechten Lehrer an einem Konservatorium oder einer musikalischen Turnanstalt taugt, dagegen nicht verstanden werden kann, wie dieser einer musikalischen Aufführung Leben und Seele zu verleihen vermöchte.

Hierüber erlaube ich mir denn mit dem Folgenden weitere Mittheilungen des von mir Erfahrenen zu machen.

Will man Alles zusammenfassen, worauf es für die richtige Aufführung eines Tonstückes von Seiten des Dirigenten ankommt, so ist dieß darin enthalten, daß er immer das richtige Tempo angebe; denn die Wahl und Bestimmung desselben läßt uns sofort erkennen, ob der Dirigent das Tonstück verstanden hat oder nicht. Das richtige Tempo giebt guten Musikern bei genauerem Bekanntwerden mit dem Tonstück es fast von selbst auch an die Hand, den richtigen Vortrag dafür zu finden, denn jenes schließt bereits die Erkenntniß dieses letzteren von Seiten des Dirigenten in sich ein. Wie wenig leicht es aber ist, das richtige Tempo zu bestimmen, erhellt eben hieraus, daß nur aus der Erkenntniß des richtigen Vortrages in jeder Beziehung auch das richtige Zeitmaaß gefunden werden kann.

Hierin fühlten die alten Musiker so richtig, daß sie, wie Haydn und Mozart, für die Tempobezeichnung meist sehr allgemeinhin verfuhren: „Andante" zwischen „Allegro" und „Adagio", erschöpft mit der einfachsten Steigerung der Grade fast alles ihnen hierfür nöthig dünkende. Bei S. Bach finden wir endlich das Tempo allermeistens geradewegs gar nicht bezeichnet, was im ächt musikalischen Sinne das allerrichtigste ist. Dieser nämlich sagte sich etwa: wer mein Thema, meine Figuration nicht versteht, deren Charakter und Ausdruck nicht herausfühlt, was soll dem noch solch eine italienische

Tempobezeichnung sagen? — Um aus meiner allereigensten Erfahrung zu sprechen, führe ich an, daß ich meine auf den Theatern gegebenen früheren Opern mit recht beredter Tempo-Angabe ausstattete, und diese noch durch den Metronomen (wie ich vermeinte) unfehlbar genau fixirte. Woher ich nun von einem albernen Tempo in einer Aufführung, z. B. meines „Tannhäuser" hörte, vertheidigte man sich gegen meine Recriminationen jedesmal damit, auf das Gewissenhafteste meiner Metronom-Angabe gefolgt zu sein. Ich ersah hieraus, wie unsicher es mit der Mathematik in der Musik stehen müsse, und ließ fortan nicht nur den Metronomen aus, sondern begnügte mich auch für Angebung der Hauptzeitmaaße mit sehr allgemeinen Bezeichnungen, meine Sorgfalt einzig den Modifikationen dieser Zeitmaaße zuwendend, da von diesen unsere Dirigenten so gut wie gar nichts wissen. Diese Allgemeinheit der Bezeichnung hat nun, wie ich erfahren habe, die Dirigenten neuerdings wieder verdrossen und konfus gemacht, besonders da sie deutsch ausgeführt sind, und nun die Herren, an die alten italienischen Schablonen gewöhnt, darüber irre werden, was ich z. B. unter „Mäßig" verstehe. Diese Beschwerde kam mir neuerdings aus der Sphäre eines Kapellmeisters zu, welchem ich kürzlich es zu verdanken hatte, daß die Musik meines „Rheingold", die zuvor unter einem von mir angeleiteten Dirigenten bei den Proben zwei und eine halbe Stunde ausfüllte, in den Aufführungen, laut Bericht der Augsburger „Allgemeinen Zeitung" sich auf drei Stunden ausdehnte. Aehnlich meldete man mir einst zur Charakterisirung einer Aufführung meines „Tannhäuser", daß die Ouverture, welche unter meiner Leitung in Dresden zwölf Minuten gedauert hatte, hier zwanzig Minuten währte. Hier ist allerdings von den eigentlichen Stümpern die Rede, welche namentlich vor den Allabreve-Takte eine ungemeine Scheu haben, und dafür stets sich an vier korrekte Normal-Viertelschläge per Takt halten, um an ihnen immer das Bewußtsein sich wach zu erhalten, daß sie wirklich dirigiren und für Etwas da sind. Wie diese Vier-

fußler aus der Dorfkirche ſich namentlich auch in unſre Opern theater verlaufen haben, mag Gott wiſſen.

Das „Schleppen" iſt dagegen nicht die Eigenſchaft der eigentlichen eleganten Dirigenten der neueren Zeit, welche im Gegentheil eine fatale Vorliebe für das Herunter- oder Vorüberjagen haben. Hiermit hat es eine ganz beſondere Bewandniß, welche das neueſte ſo allgemein beliebt gewordene Muſikweſen an ſich faſt erſchöpfend zu charakteriſiren geeignet wäre, weshalb ich denn auch hier etwas näher gerade auf dieſes Merkmal deſſelben eingehen will.

Robert Schumann klagte mir einmal in Dresden, daß in den Leipziger Konzerten Mendelsſohn ihm allen Genuß an der neunten Symphonie, durch das zu ſchnelle Tempo namentlich des erſten Satzes derſelben, verdorben habe. Ich ſelbſt habe Mendelsſohn nur einmal in einer Berliner Konzertprobe eine Beethoven'ſche Symphonie aufführen gehört: es war dies die achte Symphonie (F dur). Ich bemerkte, daß er — faſt wie nach Laune — hie und da ein Detail herausgriff, und am deutlichen Vortrage deſſelben mit einer gewiſſen Obſtination arbeitete, was dieſem einen Detail ſo vortrefflich zu Statten kam, daß ich nur nicht recht begriff, warum er dieſelbe Aufmerkſamkeit nicht auch anderen Nuancen zuwendete: im Uebrigen floß dieſe ſo unvergleichlich heitere Symphonie außerordentlich glatt und unterhaltend dahin. Perſönlich äußerte er mir einige Male im Betreff des Dirigirens, daß das zu langſame Tempo am meiſten ſchade, und er dagegen immer empfehle, etwas lieber zu ſchnell zu nehmen; ein wahrhaft guter Vortrag ſei doch zu jeder Zeit etwas Seltenes; man könne aber darüber täuſchen, wenn man nur mache, daß nicht viel davon bemerkt werde, und dies geſchehe am beſten dadurch, daß man ſich nicht lange dabei aufhalte, ſondern raſch darüber hinweggienge. Die eigentlichen Schüler Mendelsſohn's müſſen von dem Meiſter hierüber noch Mehreres und Genaueres vernommen haben; denn eine zufällig eben nur gegen mich geäußerte Anſicht kann es nicht geweſen ſein, da ich des Weiteren Gelegenheit

hatte, die Folgen, wie endlich auch die Gründe jener Maxime kennen zu lernen.

Eine lebendige Erfahrung von den ersteren machte ich an dem Orchester der philharmonischen Gesellschaft in London; dieses hatte Mendelssohn längere Zeit hindurch dirigirt, und ausgesprochener Maaßen hielt man hier die Tradition der Mendelssohn'schen Vortragsweise fest, welche sich andererseits so gut den Gewohnungen und Eigenheiten der Konzerte dieser Gesellschaft anbequemte, daß die Vermuthung, die Mendelssohn'sche Vortragsweise sei dem Meister durch diese eingegeben worden, ziemlich einleuchtend dünken muß. Da in diesen Konzerten ungemein viel Instrumentalmusik verbraucht, für jede Aufführung aber nur eine Repetitionsprobe verwendet wird, war ich selbst genöthigt, öfter das Orchester eben nur seiner Tradition folgen zu lassen, und lernte hierbei eine Vortragsweise kennen, die mich allerdings sehr lebhaft an Mendelssohn's gegen mich gethane Aeußerungen hierüber gemahnte. Das floß denn wie das Wasser aus einem Stadtbrunnen; an ein Aufhalten war gar nicht zu denken, und jedes Allegro endete als unlängbares Presto. Die Ruhe, hiergegen einzuschreiten, war peinlich genug; denn erst beim richtigen und wohlmodifizirten Tempo deckten sich nun die unter dem allgemeinen Wasserfluß verborgenen anderweitigen Schäden des Vortrags auf. Das Orchester spielte nämlich nie anders als „mezzoforte"; es kam zu keinem wirklichen forte, wie zu keinem wirklichen piano. Soweit dies nun möglich war, ließ ich es mir in den bedeutenden Fällen endlich wohl angelegen sein, auf den mir richtig dünkenden Vortrag, somit auch auf das entsprechende Tempo zu halten. Die tüchtigen Musiker hatten nichts dagegen, und freuten sich selbst aufrichtig darüber; auch dem Publikum schien es offenbar recht zu sein: nur die Rezensenten waren wüthend darüber, und schüchterten die Vorsteher der Gesellschaft dermaßen ein, daß ich von diesen wirklich einmal darum angegangen wurde, den zweiten Satz der Es dur Symphonie von Mozart doch ja wieder so rasch

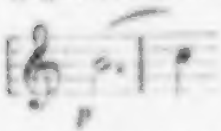
lich herunterſpielen zu laſſen, wie man es nun einmal gewohnt ſei, und wie denn doch Mendelsſohn ſelbſt auch es habe thun laſſen.

Ganz wörtlich präziſirte ſich aber endlich die fatale Maxime in der an mich gerichteten Bitte eines ſehr gemüthlichen älteren Kontrapunktiſten, Herrn Potter (wenn ich mich nicht irre), deſſen Symphonie ich aufzuführen hatte, und welcher mich herzlich anging, das Andante derſelben doch ja nur recht ſchnell zu nehmen, weil er große Angſt habe, es möchte langweilen. Ich bewieß diesem nun, daß ſein Andante, es möge ſo kurz dauern wie es wolle, jedenfalls langweilen müßte, wenn es ausdruckslos und matt heruntergeſpielt würde, wogegen es zu feſſeln vermöge, wenn das recht hübſche naive Thema etwa ſo, wie ich es ihm nun vorſang, auch vom Orcheſter vorgetragen würde, denn ſo habe er es jedenfalls doch wohl auch gemeint. Herr Potter war auffallig gerührt, gab mir recht, und entſchuldigte ſich nur eben damit, daß er dieſe Art von Orcheſtervortrag gar nicht mehr in Rechnung zu ziehen gewohnt ſei. Am Abend drückte er mir, gerade nach dieſem Andante, freudigſt die Hand. —

Wie gering der Sinn unſerer modernen Muſiker für das von mir hier gemeinte richtige Erfaſſen des Zeitmaßes und Vortrages iſt, hat mich wahrhaft in Erſtaunen geſetzt, und leider machte ich die Erfahrungen davon gerade eben bei den eigentlichen Koryphäen unſeres heutigen Muſikweſens. So war es mir unmöglich, Mendelsſohn mein Gefühl von dem allgemein ſo widerwärtig verwahrloſten Zeitmaße des dritten Satzes der A dur Symphonie Beethoven's (No. 8) beizubringen. Dieß iſt denn auch einer von den Fällen, welche ich des Beiſpieles wegen aus vielen anderen herausgreife, um an ihm eine Seite unſeres muſikaliſchen Kunſtſinnes zu beleuchten, über deren erſchreckliche Bedenklichkeit wir uns aufzuklären wohl für gut befinden ſollten.

Wir wiſſen, wie Haydn durch die Verwendung der Form des Menuetts zu einem erfriſchenden Ueberleitungsſatze vom Adagio

zum Schlußallegro ſeiner Symphonien, namentlich in ſeinen letzten Hauptwerken dieſer Gattung, dahin gelangte, das Zeitmaaß deſſelben, dem eigentlichen Charakter des Menuetts entgegen, merklich zu beſchleunigen, offenbar nahm er ſogar, beſonders für das Trio, ſelbſt den „Ländler" ſeiner Zeit in dieſen Satz auf, ſo daß die Bezeichnung „Menuetto", namentlich im Betreff des Zeitmaaßes, nicht mehr gut ſich eignet, und nur ein ſeiner Herkunft wegen beibehaltener Titel wurde. Dem ungeachtet glaube ich, daß ſchon der Haydn'ſche Menuett gewöhnlich zu ſchnell genommen wird, ganz gewiß aber der in Mozart's Symphonien, wie man ſehr deutlich empfinden muß, wenn z. B. der Menuett der G moll Symphonie, namentlich aber der der C dur Symphonie dieſes Meiſters in einem gehalteneren Zeitmaaß geſpielt wird, wo dann beſonders dieſes letztere, gewöhnlich faſt im Preſto heruntergejagte, einen ganz anderen, ſowohl anmuthigen als feſtlich kräftigen Ausdruck erhält, wogegen ſonſt das Trio, mit dem ſinnig gehaltenen



zu einer nichtsſagenden Nuſchelei wird.

Nun hatte aber Beethoven, wie dies ſonſt auch bei ihm vorkommt, für ſeine F dur Symphonie einen wirklichen ächten Menuett im Sinne: dieſen ſtellt er, als gewiſſermaßen ergänzenden Gegenſatz zu einem vorangehenden Allegretto scherzando, zwiſchen zwei größeren Allegro Hauptſätzen auf, und damit gar kein Zweifel über ſeine Abſicht im Betreff des Zeitmaaßes aufkommen könne, bezeichnet er ihn nicht mit: Menuetto, ſondern mit: Tempo di Menuetto. Dieſe neue und ungewohnte Charakteriſtik der beiden Mittelſätze einer Symphonie wurde nun faſt gänzlich überſehen: das Allegretto scherzando mußte das gewöhnliche Andante, das Tempo di Menuetto das ebenſo gewohnte „Scherzo" vorſtellen, und da es nun mit Beiden in dieſer Auffaſſung nicht recht fördern wollte, kam die ganze wunderbare Symphonie, mit deren Mittelſätzen man zu keinem der gewohnten Effekte

gelangte, bei unseren Musikern in das Ansehen einer gewissen Art von beiläufigen Nebenwerken der Beethoven'schen Muse, welche es sich nach der Anstrengung mit der Adur-Symphonie einmal etwas leicht habe machen wollen. So wird denn, nach dem stets etwas verschleppten Allegretto scherzando, das Tempo di Menuetto mit nie wankender Entschiedenheit überall als erfrischender Ländler zum Besten gegeben, von dem man nie weiß was man gehört hat, wenn er vorüber ist. Gewöhnlich aber ist man froh, wenn die Marter des Trio vorübergegangen. Dieses reizvollste aller Idylle wird nämlich bei dem gemeinen schnellen Tempo durch die Triolen-Passagen des Violoncells zu einer wahren Monstrosität: diese Begleitung gilt so als eines der Allerschwierigsten für Violoncellisten, welche sich mit dem hastigen Staccato herüber und hinüber abmühen, ohne etwas anderes als ein höchst peinliches Gekrahe zum Besten geben zu können. Auch diese Schwierigkeit löst sich natürlich ganz von selbst, sobald das richtige, dem zarten Gesange der Hörner und der Klarinette entsprechende Tempo genommen wird, wo sie so wiederum auch ihrerseits über alle die Schwierigkeiten hinweg kommen, denen namentlich die Klarinette in so peinlicher Weise ausgesetzt ist, daß selbst der beste Künstler auf diesem Instrumente stets vor einem sogenannten „Kicks" besorgt sein muß. Ich entsinne mich eines wahren Aufathmens bei allen Musikern, als ich sie dieses Stück in dem richtigen mäßigen Tempo spielen ließ, wobei nun auch das humoristische sforzando der [illegible]otte [Notenbeispiel] sofort seine verständliche Wirkung machte, die kurzen crescendi deutlich wurden, der zarte Ausgang im *pp* zur Wirkung kam, und namentlich auch der Hauptheil des Satzes zum rechten Ausdrucke seiner gemächlichen Gravität gelangte.

Univ.-Bibl. München

Nun wohnte ich einmal mit Mendelssohn einer vom verstorbenen Kapellmeister Reissiger in Dresden dirigirten Aufführung

dieſer Symphonie bei, und unterhielt mich mit ihm über das ſoeben von mir beſprochene Dilemma, über deſſen richtige Löſung, wie ich ihm mittheilte, ich zuvor mit meinem damaligen Kollegen mich verſtändigt zu haben — — glaubte, denn dieſer hatte mir verſprochen, das bewußte Tempo langſamer als ſonſt üblich zu nehmen. Mendelsſohn gab mir vollſtändig Recht. Wir hörten zu. Der dritte Satz begann, und ich erſchrak darüber, genau das alte Ländler-Tempo wieder vernehmen zu müſſen; ehe ich aber meinen Unwillen hierüber äußern konnte, lächelte Mendelsſohn, wohlgefällig den Kopf wiegend, mir zu: „ſo iſt's ja gut! Bravo!“ So fiel ich denn vom Schreck in das Erſtaunen. War nämlich Reiſſiger, wie es mir bald einleuchten mußte, wegen ſeines Rückfalles in das alte Tempo, aus Gründen, die mich nun zu weiteren Erörterungen führen werden, nicht ſtreng zu verklagen, ſo erweckte dagegen Mendelsſohn's Unempfindlichkeit im Betreff dieſes ſonderbaren künſtleriſchen Vorganges in mir ſehr natürlich den Zweifel, ob hier überhaupt etwas Unterſcheidbares ſich ihm darſtellte. Ich glaubte in einen wahren Abgrund von Oberflächlichkeit, in eine vollſtändige Leere zu blicken.

Ganz daſſelbe, wie mit Reiſſiger begegnete mir im Betreff des gleichen dritten Satzes der achten Symphonie bald hierauf mit einem anderen namhaften Dirigenten, einem der Nachfolger Mendelsſohn's in der Direktion der Leipziger Konzerte. Auch dieſer hatte meinen Anſichten über dieſes Tempo di Menuetto beigepflichtet, und für ein von ihm geleitetes Konzert, zu welchem er mich einlud, mir das richtige langſame Zeitmaaß dieſes Satzes zu nehmen angeſagt. Wunderlich lautete ſeine Entſchuldigung dafür, daß auch er ſein Verſprechen nicht gehalten: lachend geſtand er mir nämlich, daß er, durch die Beſorgung von allerlei Direktions-Angelegenheiten

zerstreut, erst nach dem Beginn des Stückes sich der mir gemachten Zusage wieder erinnert habe; nun habe er aber natürlich das einmal wieder angegebene altgewohnte Zeitmaaß nicht plötzlich ändern können, und so sei es denn für diesmal nothgedrungen nochmals beim Alten verblieben. So peinlich mich diese Erklärung berührte, war ich diesmal doch zufrieden damit, wenigstens Jemand gefunden zu haben, welcher den von mir verstandenen Unterschied bestätigt ließ, und nicht vermeinte, mit diesem oder jenem Tempo komme es auf das Gleiche heraus. Ich glaube aber nicht einmal, daß ich in diesem letzteren Falle den betroffenen Dirigenten der eigentlichen Leichtfertigkeit und Gedankenlosigkeit, wie er sich selbst der „Vergeßlichkeit" beschuldigte, zeihen konnte, sondern daß der Grund, weshalb er das Tempo nicht langsamer nahm, ihm selbst unbewußt, ein sehr richtiger war. So auf das Gerathewohl von der Probe zur Aufführung ein derartiges Zeitmaaß empfindlich zu verändern, hätte gewiß vom bedenklichsten Leichtsinn gezeugt, vor dessen sehr üblen Folgen den Dirigenten diesmal seine glückliche „Vergeßlichkeit" bewahrte. Bei seinem, unter der Anleitung des schnelleren Vortrages nun einmal gewohnten Vortrage dieses Stückes, wäre das Orchester aus aller Fassung gerathen, wenn ihm plötzlich das gemäßigtere Zeitmaaß auferlegt worden wäre, für welches natürlicher Weise auch ein ganz anderer Vortrag gefunden werden mußte.

Hier liegt eben der entscheidend wichtige Punkt, auf dessen sehr deutliches Erfassen es abgesehen sein müßte, wenn es über den oft so sehr vernachlässigten und durch üble Gewöhnungen verderbenen Vortrag unserer klassischen Musikwerke zu einer ersprießlichen Verständigung kommen sollte. Die üble Gewöhnung hat nämlich ein scheinbares Recht, auf ihren Annahmen über das Tempo zu bestehen, weil sich eine gewisse Uebereinstimmung des Vortrages mit diesem gebildet hat, welche einerseits den Befangenen das wahre Uebel verdeckt, andererseits aber zunächst eine offenbare Verschlimmerung dadurch gewahren läßt, daß der im Uebrigen gewohnte Vortrag bei

nur einseitiger Veränderung des Zeitmaßes sich [illegible] ganz unerträglich annimmt.

Um dich an einem allereinfachsten Beispiele klar zu machen, wähle ich den Anfang der C moll-Symphonie:

Ueber die Fermate des zweiten Taktes gehen unsere Dirigenten nach einem kleinen Verweilen hinweg und benutzen dieses Verweilen oft nur, um die Aufmerksamkeit der Musiker auf ein präzises Erfassen der Figur des dritten Taktes zu konzentrieren. Die Note Es wird gewöhnlich nicht länger ausgehalten, als bei einem schnellen Vergreifen der Saiteninstrumente ein Teil andauert. Nun setzen wir den Fall, die Stimme Beethoven's habe aus dem Grabe einem Dirigenten zugerufen: „Halte du meine Fermate lange und furchtbar! Ich schrieb keine Fermaten zum Spaß oder aus Verlegenheit, etwa nur mich auf das Weitere zu besinnen, sondern, was in meinem Adagio der ganz und voll auszuhaltende Ton für den Ausdruck der schmerzenden Empfindung ist, dasselbe werde ich, wenn ich es brauche, in das heftig und schnell figurierte Allegro als wonnig oder schrecklich anhaltenden Krampf. Dann soll das Leben des Tones bis auf seinen letzten Blutstropfen ausgesogen werden; dann halte ich die Wellen meines Meeres an, und lasse in seinen Abgrund blicken; oder bremme den Zug der Wolken, zerteile die wirren Nebelgebilde, und lasse einmal in den reinen blauen Aether, in das strahlende Auge der Sonne sehen. Hierfür setze ich Fermaten, d. h. plötzlich eintretende lang auszuhaltende Noten in meine Allegro's. Und nun beachte du, welche ganz bestimmte thematische Absicht ich mit diesem ausgehaltenen Es nach drei stürmisch kurzen Noten hatte, und was ich mit allen den im Folgenden gleich auszuhaltenden Noten gesagt haben will." — Wenn nun dieser Dirigent, in Folge dieser Wahrung, von einem Orchester auf einmal verlangte, daß jener Takt

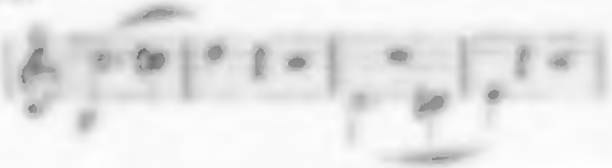
Bedeutung einnimmt, so daß die Verlage, welche Notizen richtig verarbeiten, von ihren Gegnern als Irrgeist verfolgen werden.

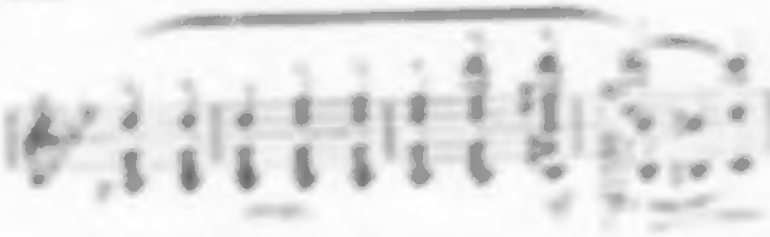
Ich komme, um mich gänzlich an den Tonsetzer zu halten, der jetzt immer wieder auf das Tempo geht, weil, wie ich oben sagte, hier der Punkt ist, wo der Dirigent sich als den wahren oder den unechten zu erkennen zu geben hat.

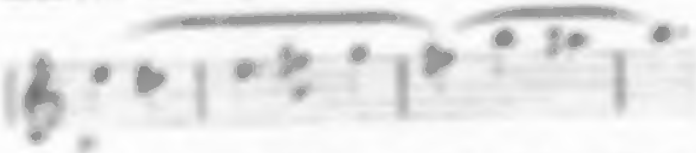
Obwohl kaum das richtige Zeitmaß aus dem Charakter der besonderen Bestrebungen einer Musikstücke bestimmt werden kann, so wollen wir hier doch einige Fälle hier bei Gelegenheit des Vortrages, ob er vorwiegend dem schnellen Tempo (Bewegung), oder der ruhenden Bewegung (der Ziffuration) sich zuneigt, viele haben den Tonsetzern helfen zu bestimmen, welche Eigentümlichkeit des Tempos zu vorwiegend zur Geltung zu bringen sei.

Hier gibt uns der Adagio den Allegro gegenüber, als der schnellere Ton der figurirten Bewegung. Den Tempo adagio gibt der schnellere Ton den Vorzug: hier verfällt der Musiker in den sich stets anschließenden, sich allein genügende reine Tonleiter. In einem gewissen guten Sinne kann man den wahren Adagio nennen, daß er nicht langsam genug genommen werden kann: der auf die Adagiofiguren Vorzüge [illegible] der Adagiograde Zuhörer der wahren Tonleiter bewirken: hier wird der Sänger [illegible] vom Gefühle; man im Adagio der Musiker der Diminution zu bedürfen, sagt sich hier durch die unendliche Mannichfaltigkeit der auf einen Ton, der wiederholt dazwischenliegend wird, bedeutenden, wie die breiten Zwischenräume durch die volle gefüllte Empfindung als erwartet vorbereitet werden.

Wenn unsere Tonsetzer erkennt sich den Adagio nicht [illegible] Eigenheit im richtigen Maße anzuwenden, so [illegible] man die Sänger heute noch immer wieder beim mehrstimmigen Satz zum







[illegible]

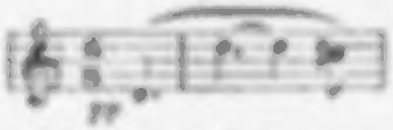
[illegible]

[illegible]

wesen, bewegtere Haltung bietet, somit, ganz abgesehen von dem localen Interesse dieses Theiles, auch noch hiefür Stoff einer freundlich sich einschmeichelnden, im Ganzen aber nicht unbedeutenden Breite bei im Thema niedergelegten Charakteristik gewinnen. —

Einen prägnanten Fall von ähnlicher Behandlung besitzen wir mit der Hinweisung auf den Eintritt des ersten Allegro's *, nach dem vielsätzigen längsten Adagiosatze des Eilften Quartetts von Beethoven. Dieses ist mit „molto vivace" bezeichnet, womit sehr entsprechend der Charakter des ganzen Satzes angegeben ist. Ganz ausnahmsweise läßt nun aber Beethoven in diesem Quartette die einzelnen Sätze ohne die übliche Unterbrechung im Vortrage unmittelbar einander sich anreihen, ja — wenn wir äußerst bedeutsam — die nach jenen Sätzen sich anreihenden unterbricht. Dieser Adagiosatz trägt demnach unmittelbar einen Adagio von so trauervollem Charakterernst, wie kaum ein anderes der Musikers sich findet; als besonders Trauerumgebildet enthält er zunächst die gleichsam aus der Erinnerung aufsteigende, alsbald bei seinem Erklingen lebhaft erfaßte und mit aufgeregter Empfindung gepflegte liebliche Thatsache. Hier handelt es sich nun offenbar darum, in welcher Weise diese an die schmerzlichste Erinnerung des unmittelbar vorangehenden Adagio-Satzes heranreicht, gleichsam aus ihr auftauchen soll, um nicht durch die Zärtlichkeit seines Eintrittes solche Empfindung eher zu verletzen als anzuregen. Hier entscheidet sich Beethoven neue Thema auch zunächst im angedeuteten pp, eben wie ein zartes, kaum erkennbares Traumbild auf, um sodann sich allmählig in ein prächtigstes Allegrobande, worauf es sich zur Kundgebung seiner thatsächlich gleichsam erst bildet, und durch den Gegensatz in die ihm eigene bewegte Fülle tritt. Offenbar ist es hier eine gute Pflicht des Vortragenden, den ernstlich ergriffenen Charakter dieses Adagio's anzuerkennen, seinen ruhen Eintritt auch durch das Tempo zu motiviren, nämlich, gemäß an

die drei Viertel-Noten: ist bal-

tend, das darauf folgende  so un-

endlich ausdehnen, daß für das Ende von einem Tempowechsel gar nichts zu merken ist, sondern erst nach dem Ritardando, mit dem Eintritte des Vortrag so zu beleben, daß das vom Meister vorgeschriebene schnellere Tempo als eine der dynamischen Belebung des Einsatzes entsprechende rhythmische Consequenz hervortritt. — Wie hier verfehlt es insgemein aller nur eigentliche künstlerische Schattirungsgefühl, wenn nicht Nuancirung, wie es anzunehmen ist jeder Bezeichnung dieser Contraste gänzlich, nicht ausgeübet, und dagegen zugleich mit dem starken Vierne-Hineingefallen mich, als ob eben Alles doch nur Spiel wäre und es nun lustig hergehen solle! Da aber erklärt es den Herren „Natürlich."

Da nun aber an Modifikationen des Tempo, wie ich sie jetzt an wenigen Beispielen mit annähernderer Begründung als bisher zu versuchen mich gedrungen habe, für den Vortrag unserer klassischen Musik unermeßlich viel gelegen ist, so will ich nun, an der Hand dieser Beispiele weitergehend, die Nothwendigkeit einer richtigen Auffassung unserer klassischen Musik in näherer Betracht nehmen, und zwar auf die Gefahr hin, manchen für die klassische Musikrichtung so Interessirten, auch um dieser Dringlichkeit willen so geachteten Herren Musikern und Kapellmeistern einige totale Musikbeichten sagen zu müssen. —

Bisher hatte ich Gelegenheit, mit den verschiedenartigen Unterschiedungen des Problems der Modifikation des Tempo's, für die klassische

Musikwerke des neueren, eigentlich deutschen Styles, zugleich mit den, nur dem eingeweihten zarteren Gefühle erkennbaren, wie lösbaren Schwierigkeiten dieser Modifikation nachzuweisen zu haben. In Dem, was ich die durch Beethoven zum ewig gültigen Kanitypus erhobene sentimentale Haltung der neueren Musik nenne, mischen sich nämlich alle Eigenarten des früheren vergangenheit weisen, musikalischen Kanitypus zu einem, dem schaffenden Meister stets bereit liegenden, und von ihm nach freiestem Belieben verwendeten Material: der gehaltene und der gebrochene Ton, der getragene Gesang und die bewegte Figuration, stehen sich nicht mehr, streng auseinander gehalten, gegenüber; die von einander abweichenden Mannigfaltigkeiten einer Folge von Variationen sind hier nicht mehr nur einander gereiht, sondern sie berühren sich unmittelbar, und gehen unmerklich in einander über. Gewiß ist aber (wie ich an einzelnen Fällen hier ausführlich nachwies) dieses neue, so sehr mannigfaltig gegliederte Tonmaterial eines solcher Weise gebildeten symphonischen Satzes auch nur in der ihm entsprechenden Art in Bewegung zu setzen, wenn der Gang nicht, in einem wahren und tiefen Sinne, als Monstrosität erscheinen soll. Ich entsinne mich noch in meiner Jugend die bezeichnendsten Aeußerungen älterer Musiker über die „Eroica" vernommen zu haben: Dionys Weber in Prag behandelte sie ernsthaftesweges als Unding. Sehr richtig sagte dieser Mann sonst nur das von mir ganz charakterisirte Mozartsche Allegro: in dem dritten Tempo befähigen sich er auch die Allegro's der Eroica von den Zöglingen seines Konservatoriums spielen, und, wer eine solche Aufführung angehört hatte, sah Dionys allerdings Recht. Vergnügt spielte man sie aber anders, und wenn diese Symphonie heute, trotzdem man sie auch jetzt noch nicht anders spielt, meistens überall mit Reklamation aufgenommen wird, so kommt dieses, wenn wir nicht über diese ganze Erscheinung nur spotten wollen, im guten Sinne vor Allem daher, daß seit mehreren Jahrzehnten diese Musik immer mehr, auch abseits der Konzertaufführungen, namentlich am

Klaviere studirt wird, und ihre unwiderstehliche Gewalt in ihrer ebenfalls unwiderstehlichen Weise, einstweilen auf allerhand Umwegen, entwickeln weiß. Wäre dieser Rettungsweg ihr vom Schicksale nicht vorgezeichnet, und käme es lediglich auf unsere Herren Kapellmeister u. s. w. an, so müßte unsere edelste Musik nothwendig zu Grunde gehen.

Um nun so auffallenden Behauptungen eine durch die Erfahrung leicht zu erhärtende Unterlage zu geben, ziehe ich ein Beispiel an, dem man kein gleich populäres zweites in Deutschland zur Seite stellen können wird.

Wie oft hat nicht Jeder die Ouvertüre zum Freischütz von andern Orchestern spielen gehört?

Nur von Wenigen weiß ich es, daß sie heute darüber erschrecken, wie trivial heruntergespielt sie dieses wundervolle musikalische Gedicht bisher zuletzt oftmals mit anhörten, ohne davon eine Empfindung zu haben; diese Wenigen sind nämlich die Besucher eines im Jahre 1864 in Wien gegebenen Konzertes, in welchem ich, zur Mitwirkung freundschaftlich eingeladen, unter Anderem eben diese Freischütz-Ouvertüre aufführte. In der hierzu stattfindenden Probe ereignete es sich nämlich, daß das Wiener Hofopern-Orchester, unstreitig eines der allervorzüglichsten der Welt, durch meine Aufforderungen im Betreff des Vortrages dieser Ouvertüre völlig außer Fassung gerieth. Gleich beim Beginn zeigte es sich, daß das Adagio der Einleitung bisher im Tempo des „Alphorn's" oder ähnlicher gemüthlicher Kompositionen als leicht gehbares Andante genommen worden war. Daß dies aber nicht etwa nur auf einer Wiener Tradition beruhte, sondern zur allgemeinen Norm geworden war, hatte ich hier in Dresden, an derselben Stelle wo Weber selbst einst sein Werk leitete, kennen gelernt. Als ich achtzehn Jahre nach des Meisters Tode zum ersten Mal selbst in Dresden den Freischütz dirigirte, und hierbei, unbekümmert um die unter meinem älteren Kollegen Reißiger bisher eingerissenen Gewohnheiten, auch das

Tempo der Einleitung der Ouverture nach meinem Sinne nahm, wendete sich ein Veteran aus Weber's Zeit, der alle [illegible] Tagaus ernsthaft zu mir, und sagte mir: „Ja, so hat es Weber auch genommen; ich höre es jetzt zum ersten Male wieder richtig." Von Seiten der damals noch in Dresden lebenden Wittwe Weber's trug mir diese Beurkundung meines richtigen Gefühles für die Musik ihres lange verschiedenen Gemahles wohlthuend gütliche Wünsche für mein gedeihenvolles Verharren in der Dresdner Kapellmeisterstellung ein, weil sie nun der so lange schmerzlich verlorenen Hoffnung sich von Neuem hingeben dürfe, jene Musik in Dresden richtig wieder aufgeführt zu wissen. Ich führe dieses schöne und wohlthuende Zeugniß für mich an, weil es verschiedenen anderen Acten der Beurtheilung meiner künstlerischen Thätigkeit auch als Dirigent gegenüber mir eine tröstliche Erinnerung bewahrt hat. — Unter Anderen machte jene edle Ermuthigung mich für diesmal auch so kühn, bei der fraglichen Wiener Aufführung der Freischütz-Ouverture auf die letzten Konsequenzen einer Neuerung des Aufführungsmodus derselben zu dringen. Das Orchester studirte das bis zum Ueberdruß bekannte Stück vollständig neu. Unverdrossen änderten die Hornbläser unter der geistreich kundigen Anführung M. Levi's den Anfang, mit welchem sie bisher die weiche Waldphantasie der Einleitung als hochtönig prahlendes Effektstück geblasen, gänzlich, um der Deutlichkeit gemäß zu dem „Pianissimo" der Streichinstrument-Begleitung in ganz anderer Weise den beabsichtigten zauberischen Duft über ihren Gesang anzuziehen, wobei sie nur einmal (ebenfalls nach Vorschrift) die Stärke des Tones zu einem Mezzoforte anschwellen, um dann, ohne den üblichen »forzando« auf dem nur zart inflektirten

kunstschmeichelnd sich zu verlieren. Auch die Violoncelle milderten den gebräuchlich gewordenen heftigen Anstoß des

über dem Tremolo der Violinen zu dem gewollten nur leisen Seufzer, wodurch das endlich der Steigerung folgende Fortissimo seine ganze erschreckend verzweiflungsvolle Bedeutung erhält. Nachdem ich so dem einleitenden Adagio seine schauerlich geheimnißvolle Würde zurückgegeben hatte, ließ ich der wilden Bewegung des Allegro's vollen leidenschaftlichen Lauf, wobei ich durch die Rücksicht auf den zarteren Vortrag des sanften zweiten Hauptthema's in keiner Weise gebunden war, weil ich mir sehr wohl zutraute, zur rechten Zeit das Tempo wieder so weit zu ermässigen, daß es unmerklich zu dem richtigen Zeitmaaß für dieses Thema gelangte.

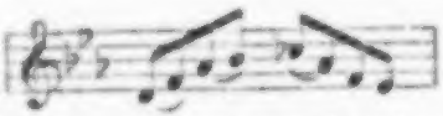
Ganz offenbar bestehen nämlich die meisten, ja fast alle kombinirteren neueren Allegro-Sätze aus zwei im Grunde wesentlich verschiedenen Bestandtheilen: die Bereicherung derselben, im Gegensatz zu der früheren naiveren, oder ungemischteren Allegro-Konstruktion, liegt eben in dieser Kombination des reinen Allegrosatzes mit der thematischen Eigenthümlichkeit des gesangreichen Adagio's in allen seinen Abstufungen. Das zweite Hauptthema des Allegro's der Ouvertüre zu „Oberon:"

zeigt, wie es dem eigentlichen Allegro-Charakter ganz und gar nicht mehr angehört, diese entgegengesetzte Eigenschaft am Unverhülltesten auf. Dieser entgegengesetzte Charakter ist für die technische Form vom Komponisten natürlich ganz in der Weise zur Verwebung mit dem Hauptcharakter des Tonstückes vermittelt, wie seine eigenste Tendenz bereits um dieser Vereinigung willen abgeleitet ist. Dieß will sagen: äußerlich läßt sich dieses Gesangsthema ganz nach dem Schema des Allegro's ab; sobald es seinem Charakter nach lebenvoll sprechen soll, zeigt es sich aber, welcher Modifikation dieses Schema eben fähig gedacht sein mußte, um dem

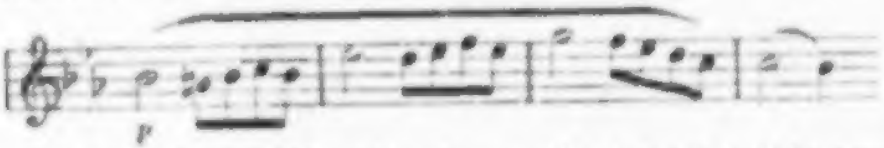
Tondichter für beide Hauptcharaktere gleichmäßig verwendbar dünken zu können.

Um mich für jetzt in meiner Erzählung von jener Aufführung der Freischütz-Ouvertüre mit dem Wiener Orchester nicht länger zu unterbrechen, berichte ich nun des Weiteren, daß ich, nach äußerster Erregung des Zeitmaaßes, den ganz dem Adagio entlehnten, lang gedehnten Gesang der Klarinette:

dazu verwendete, von hier an, wo alle figurative Bewegung im gehaltenen (oder zitternden) Tone aufgeht, das Tempo durchaus unmerklich so weit zurückzuhalten, daß es, trotz der wiederum bewegteren Zwischenfigur:

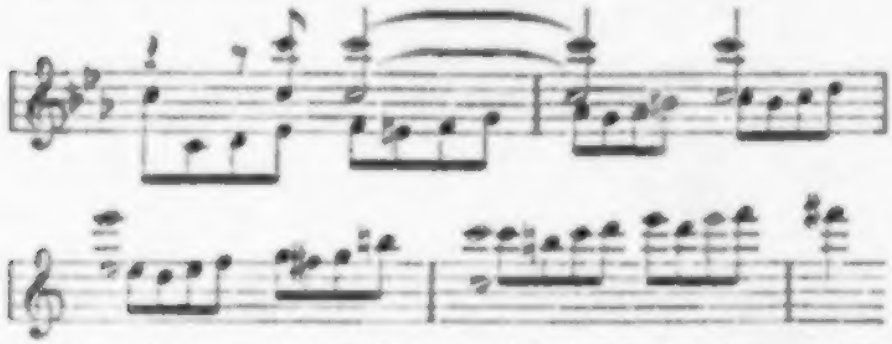


mit der hierdurch so schön vorbereiteten Kantilene in Es dur in der gelindesten Nüance des immerhin festgehaltenen Hauptzeitmaaßes angekommen war. Wenn ich nun für dieses Thema



darauf hielt, daß es gleichmäßig piano, also ohne die übliche gemeine Accentuation beim Aufsteigen der Figur, sowie mit gleichmäßiger Bindung im Vortrage, also nicht

gespielt werde, so war dieß zwar mit den sonst so trefflichen Musikern Alles erst zu besprechen, der Erfolg dieses Vortrages war aber sogleich so auffällig, daß ich für die wiederum unmerkliche Neubelebung des Tempo's mit dem pulsirenden

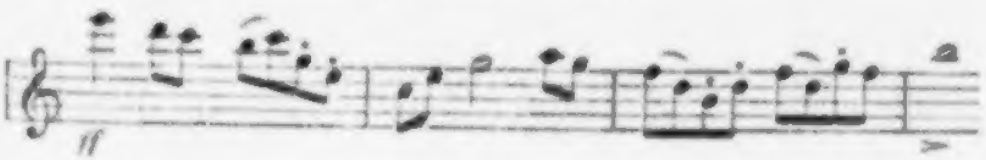
nur die leiſeſte Andeutung der Bewegung zu geben hatte, um auch für den Wiedereintritt der energiſchesten Nüance des Haupttempo's mit dem folgenden Fortiſſimo das ganze Orcheſter im verſtändnißvollſten Eifer zu finden. Nicht ganz leicht erwies es ſich, die gedrängtere Wiederkehr des Konfliktes der zwei ſo ſtark entgegengeſetzten Motive, ohne das richtige Gefühl für das Haupttempo zu erſchüttern, in ihrer Bedeutung für den Vortrag geltend zu machen, da bis zur äuſerſten Anſpannung der verzweiflungsvollen Energie des eigentlichen Allegro's mit dem Kulminationspunkte

dieſer Widerſtreit in immer kürzeren Perioden ſich konzentrirt, und hier war es eben, wo der Erfolg einer ſtets thätig gegenwärtigen Modifikation des Zeitmaaſses ſich ſchließlich am glücklichſten herausſtellte. — Ihrer Gewöhnung gegenüber ſehr überraſcht waren nun wieder die Muſiker, als ich nach den prachtvoll ausgehaltenen C-dur-Dreiklängen und den ſie bedeutungsvoll hinſtellenden großen Generalpauſen, für den Eintritt des nun zum Jubelgeſang erhobenen zweiten Thema's nicht die heftig erregte Nüance des erſten Allegrothema's, ſondern eben die mildere Modifikation des Zeitmaaſses anwendete.

Das Allergebräuchlichſte bei unſeren Orcheſtervorträgen iſt nämlich die Abhetzung des Hauptthema's am Schluſſe, wo oft nur noch der Klang der großen Pferdepeitſche fehlt, um uns die ganz

ähnlichen Effekte des Circus zurückzurufen. Die gesteigerte Schnelligkeit des Zeitmaaßes für die Schlußstellen der Ouvertüren ist von den Komponisten häufig gewollt, und sie ergiebt sich ganz von selbst, wenn das eigentliche bewegte Allegrothema gleichsam das Feld behauptet und schließlich seine Apotheose feiert; wovon ein berühmtes Beispiel die große Ouvertüre zu „Leonore" von Beethoven darbietet. Hier wird nur allermeistens die Wirkung des Eintrittes des gesteigerten Allegro's wieder dadurch gänzlich vernichtet, daß das Haupttempo, welches der Dirigent für die verschiedenen Erfordernisse der anderweitigen thematischen Kombinationen eben nicht zu modifiziren (d. h. unter anderen: rechtzeitig zurückzuhalten) verstand, jetzt bereits zu einer Schnelligkeit gelangt ist, welche die Möglichkeit einer ferneren Steigerung ausschließt, — außer wenn etwa die Streichinstrumentisten es sich einen fast unmassigen virtuosen Sturmanlauf kosten lassen, wie ich dieß ebenfalls vom Wiener Orchester, zwar mit Staunen, aber nicht mit Befriedigung anhörte; denn die Nothigung zu dieser exzentrischen Anstrengung ging aus einem empfindlichen Fehler, dem des bis dahin bereits verjagten Tempo's, hervor, und führte somit zu einer Uebertreibung, welcher kein wahres Kunstwerk ausgesetzt sein darf, wenn es diese auch, in einem gewissen rohen Sinne, vortragen sollte.

Wie nun aber gar der Schluß der Freischütz-Ouvertüre dazu kommt, in dieser Weise abgehetzt zu werden, das muß, sobald man den Deutschen einiges Zartgefühl zusprechen zu dürfen glaubt, durchaus unbegreiflich bleiben; wird aber eben daraus erklärlich, daß selbst bei ihrem ersten Eintritte diese zweite, jetzt zum Jubelgesang erhobene Kantilene, als gute Beute in den Trott des Hauptallegro's mit genommen worden war. Hier nahm sie sich dann etwa wie ein kriegsgefangenes munteres Mädchen, an den Schweif des Pferdes eines wild trabenden Kriegsknechtes gebunden, aus; folgerichtig wird sie nun, wie zur poetischen Gerechtigkeit, schließlich auf das Pferd selbst gesetzt, vermuthlich nachdem der böse Reiter heruntergefallen

ist: und da läßt es denn endlich auch der Kapellmeister gebührend lustig beraehen. — Wer die ganz unbeschreiblich widerwärtige Wirkung dieser — gelinde gesagt — äußersten Trivialisirung des vom inbrünstigen Dankesaufschwung eines fromm liebenden Mädchenherzens erfüllten Motives in allen und jeden unserer öffentlichen Aufführungen der Freischützouverture, Jahr aus, Jahr ein empfängt, alles sehr gut findet, von gewohnten saft- und kraftvollen Orchesterleistungen redet, und nebenbei seinen besonderen Gedanken über die Tonkunst nachhängt, wie etwa der jetzige Jubelgreis Herr Lobe es that, dem steht es recht hübsch, wenn er auch einmal vor den „Absurditäten eines falsch verstandenen Idealismus, durch Hinweisen auf das künstlerisch Aechte, Wahre und Ewiggeltende gegenüber allerhand halbtollen oder halbgewalkten Doctrinen und Maximen“*) warnt. Wie ich sagte, gelangte dagegen eine Anzahl von Wiener Musikfreunden, denen ich natürlich so etwas eigentlich aufdrängen mußte, einmal dazu, diese arme, viel befudelte Ouverture anders zu hören. Noch heute dauert der Erfolg hiervon nach. Man behauptete, die Ouverture zuvor gar nicht gekannt zu haben, und frug mich, was ich nur damit angefangen hätte? Namentlich war Manchem es unbegreiflich, durch welches, anderweits mir gar nicht nachzuweisendes Mittel, ich die hinreißende neue Wirkung des Schlußsatzes hervorgebracht hätte: kaum wollte man mir glauben, wenn ich eben nur das gemäßigtere Tempo als den Grund hiervon angab; wogegen allerdings die Herren Musiker des Orchesters etwas mehr — ein wirkliches Geheimniß — verrathen konnten. Nämlich dieses: — im vierten Takte der breit und prachtvoll gespielten Entrata:



*) Siehe: Eduard Bernsdorf, Signale für die Musikalische Welt No. 67. 1859.

gab ich dem, verlegen und ſinnlos in der Partitur ſich als ſcheinbarer Accent ausnehmenden Zeichen > die jedenfalls vom Komponiſten ſo verſtandene Bedeutung eines diminuendo-Zeichens , und gelangte dadurch zu einem dynamiſch gemäßigteren, beim erſten Eintritte ſofort durch weichere Inflektion ſich auszeichnenden Vortrag der folgenden thematiſchen Haupttakte

u. ſ. w.

welche ich nun bis zu dem wieder eintretenden Fortiſſimo ganz natürlich ebenſo anſchwellen laſſen konnte, wodurch das ganze weiche Motiv diesmal, auf der prachtvollen Unterlage, allerdings einen hinreißend beſeligenden Ausdruck erhielt. —

So etwas, wie dieſen Vorgang und ſeinen Erfolg, erfahren nun unſere Herren Kapellmeiſter gar nicht gern. Herr Deſſoff, welcher den „Freiſchütz" im Hofoperntheater demnächſt wieder zu dirigiren hatte, war jedoch der Meinung, dem Orcheſter ſeine von mir gelehrte neue Vortragsart der Ouverture belaſſen zu ſollen; er kündigte ihm dieſes lächelnd mit den Worten an: „Nun, die Ouverture wollen wir alſo Wagneriſch nehmen."

Ja, ja: — Wagneriſch! — Ich glaube, es könnte noch Einiges, ohne Schaden „Wagneriſch" genommen werden, Ihr Herren!

Immerhin erſchien dieß von Seiten des Wiener Kapellmeiſters doch als eine ganze Konzeſſion, wogegen mir in einem ähnlichen Falle mein ehemaliger (nun überdieß auch verſtorbener) Kollege Reiſſiger einmal nur ein halbes Zugeſtändniß machte. Im letzten Satze der A dur-Symphonie von Beethoven war ich nämlich, als ich ſeiner Zeit dieſe oft zuvor bereits von Reiſſiger in Dresden dirigirte Symphonie ebenfalls dort aufführte, auf ein in die Orcheſterſtimmen eingezeichnetes Piano getroffen, welches der frühere Dirigent ganz aus perſönlichem Gutdünken daſelbſt hatte eintragen laſſen. Es betraf dieß die großartig vorbereitete Konklusion dieſes

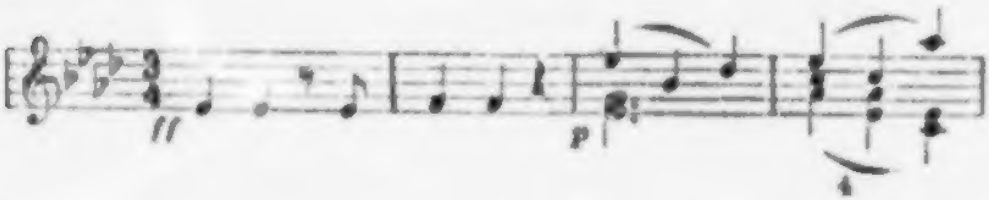
Finalſatzes, wo nach den wiederholten Schlägen auf dem A-Septimen-Accord (Härtel'ſche Ausg. der Part. S. 86) es mit:

u. ſ. w.

immer im Forte weiter geht, um ſpäter durch „sempre più forte" zu noch ungeſtümerem Raſen hingeführt zu werden. Dieß hatte nun Reiſſiger verdroſſen, und von dem hier angezeigten Takte an ließ er plötzlich piano ſpielen, um ſo auch mit der Zeit zu einem merkbaren crescendo zu gelangen. Natürlich ließ ich dieß piano nun austilgen, das forte im energiſchſten Sinne wiederherſtellen, und verletzte ſo die vermuthlich auch von Reiſſiger ſeiner Zeit gehüteten „ewiggeltenden Geſetze" des Lobe-Bernsdorf'ſchen Rechten und Wahren. Als dann nach meinem Fortgange von Dresden es unter Reiſſiger auch einmal wieder zu dieſer A dur-Symphonie kam, hielt der bedenklich gewordene Dirigent hier an, und empfahl dem Orcheſter mezzoforte zu ſpielen.

Ein anderes Mal traf ich (es geſchah dieß vor noch nicht lange in München) eine öffentliche Aufführung der Ouvertüre zu „Egmont" an, welche in dem an der Freiſchütz-Ouvertüre zuvor von mir aufgedeckten Sinne nicht minder belehrend für mich war. Im Allegro dieſer Ouvertüre wird das furchtbar ſchwere Sostenuto der Einleitung:

mit verkürztem Rhythmus als Vordertheil des zweiten Thema's wieder aufgenommen, und durch ein weich behagliches Gegenmotiv beantwortet:

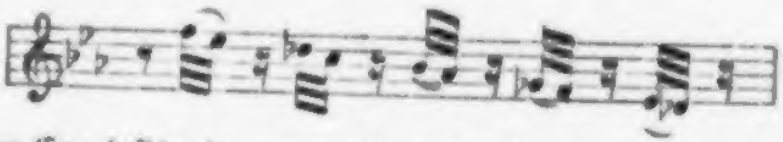


„klaſſiſch" gewohnter Weiſe ward hier, wie überall, dieſes aus ſchrecklichem Ernſte und wohligem Selbſtgefühl ſo draſtiſch eng geſchürzte Motiv in dem unaufgehaltenen Allegrosturze wie ein welkes Blatt mit hinweggefpült, ſo daß, wenn es beachtet werden konnte, man höchſtens etwa ein Tanz-Pas heraushörte, wonach mit den zwei erſten Takten das Paar den Antritt nahm, um ſich, ſo kurz es dauere, mit den beiden folgenden Takten in Ländlerweiſe einmal herumzudrehen. Als nun Bülow, in Abweſenheit des gefeierten älteren Dirigenten, dieſe Muſik einmal zu dirigiren hatte, veranlaßte ich Jenen zum richtigen Vortrag auch dieſer Stelle, welche ſofort im Sinne des hier ſo lakoniſchen Tondichters ſchlagend wirkt, wenn das bis dahin leidenſchaftlich erregte Tempo, ſei es auch nur andeutungsweiſe, durch ſtrafferes Anhalten ſo weit modifizirt wird, daß das Orcheſter die nöthige Beſinnung zur Accentuation dieſer, zwiſchen großer Energie und ſinnigem Wohlgefühle ſchnell wechſelnden, thematiſchen Kombination gewinnen kann. Da gegen das Ende des $^3/_4$ Taktes dieſe Kombination eine breitere Behandlung und entſcheidende Wichtigkeit erhält, kann es nicht fehlen, daß einzig durch die Beachtung dieſer nöthigen Modifikation der ganzen Ouverture ein neues, und zwar das richtige Verſtändniß zugeführt wird. — Von dem Eindruck dieſer korrekt geleiteten Aufführung erfuhr ich nur, daß die Hoftheater-Intendanz vermeinte, es ſei „umgeworfen" worden!

Dergleichen Vermuthungen kamen allerdings dem Auditorium der berühmten Münchener Odeonkonzerte nicht an, als ich mitten unter ihm einſt einer Aufführung der Gmoll-Symphonie von Mozart, von jenem altgewohnten klaſſiſchen Dirigenten geleitet, beiwohnte. Hier nämlich erlebte ich an dem Vortrage des Andante dieſer Symphonie, und an deſſen Erfolge, etwas immerhin von mir noch für unmöglich Gehaltenes. Wer hat ſich nicht in ſeiner Jugend dieſes ſchwungvoll ſchwebende Tonſtück mit ſchwärmeriſchem Behagen in ſeiner Weiſe zu eigen zu machen geſucht? In welcher

Weiſe? Gleichviel! Reichen die Vortragszeichen nicht aus, ſo tritt das von dem wundervollen Gange dieſer Kompoſition erregte Gefühl dafür ein, und die Phantaſie räth uns, wie wir im wirklichen Vortrage dieſem Gefühle entſprechen mögen. Da dünkt es denn, daß der Meiſter uns dieß faſt ganz frei hat überlaſſen wollen, denn nur mit den dürftigſten Vortragszeichen tritt er uns bindend entgegen. So waren wir frei, ſchwelgten in den ahnungsvollen Schauern der weich anſchwellenden Achtelbewegung, ſchwärmten mit der mondſcheinartig aufſteigenden Violine:

deren Noten wir uns allerdings weich gebunden dachten; wir fühlten uns von den zartflüſternden

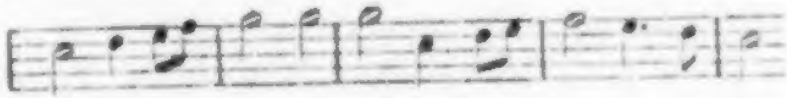


wie von Engelsflügeln angeweht, und erſtarben vor den ſchickſalsſchweren Mahnungen der fragenden

u. ſ. w.

(welche wir uns allerdings in einem ſchön getragenen Crescendo vorgeführt dachten) zu dem endlichen Bekenntniſſe der Seligkeit eines Todes durch Liebe, der mit den letzten Takten uns freundlich umſchließend aufnahm. — Derlei Phantaſien hatten nun allerdings vor einer wahrhaft klaſſiſch ſtrikten Ausführung dieſes Satzes durch einen berühmten Altmeiſter im Münchener Odeon zu verſchwinden: da ging es mit einem Ernſte her, daß einem die Haut ſchauderte, ungefähr wie kurz vor der ewigen Verdammniß. Vor Allem ward das leicht ſchwebende Andante zum ehernen Largo, und von dem Werthe keines Achtels ward uns auch nur ein Hundert-

theilchen je erlaſſen; ſteif und gräßlich, wie ein eherner Zopf, ſchwang ſich die Battuta dieſes Andante's über unſeren Häuptern dahin, und ſelbſt die Federn der Engelsflügel wurden zu feſtgewichſten Drahtlocken aus dem ſiebenjährigen Kriege. Da ich mir ſchon wie unter das Rekrutenmaaß der preußiſchen Garde von 1740 geſtellt vorkam und ängſtlich nach Loskauf verlangte, wer ermißt meinen Schrecken, als der Altmeiſter das Blatt zurückſchlägt, und richtig den erſten Theil des larghettiſirten Andantes noch einmal ſpielen läßt, blos aus dem Grunde, weil er die herkömmlichen zwei Pünktchen vor dem einen Doppelſtriche nicht umſonſt in der Partitur geſtochen wiſſen wollte. Ich blickte mich nach Hilfe um; da gewahrte ich aber das zweite Wunder: — Alles hörte geduldig zu, fand, was da vorging, in ſchönſter Ordnung, und war ſchließlich überzeugt, einen reinen, jedenfalls recht unverdächtigen Hochgenuß gehabt zu haben, ſo einen ächt Mozartiſchen „Ohrenſchmauß". — Da ſenkte ich denn mein Haupt, und ſchwieg.

Nur einmal ging mir ſpäterhin die Geduld ein wenig aus. In einer Probe meines „Tannhäuſer" hatte ich mir verſchiedenerlei, auch das klerikale Tempo meines ritterlichen Marſches im zweiten Akte, ruhig g[illegible] laſſen. Nun fand es ſich aber, daß der unzweifelhafte Altmeiſter es nicht einmal verſtand, den $^4/_4$ Takt in den entſprechenden $^6/_4$, alſo zwei Viertel ♩♩ in die Triole ♩♩♩ aufzulöſen. Dieß zeigte ſich in der Erzählung des Tannhäuſer, wo für den $^4/_4$:

der $^6/_4$:

eintritt. Dieſe Auflöſung zu taktiren fiel dem Altmeiſter ſchwer: im $^4/_4$ die vier Theile winkelrecht auszuſchlagen, iſt er zwar aller ernſtlichſt gewöhnt; der $^6/_4$ Takt wird von dieſer Art Dirigenten

aber immer nach dem Schema des $^6/_8$ Taktes behandelt, und als solcher alla breve, mit Eins — Zwei geschlagen (nur in jenem Andante der Gmoll-Symphonie erlebte ich die richtig mit 1, 2, 3 — 4, 5, 6 gravitätisch ausgeschlagenen Bruchtheile dieser Taktart). Für meine arme Erzählung mit dem römischen Pabste behalf der Dirigent sich jedoch, wie gesagt, mit einem zagenden Alla-breve, gleichsam um es den Orchestermusikern zu überlassen, was sie von den Vierteln halten wollten; hieraus resultirte denn, daß das Tempo gerade um einmal zu schnell genommen wurde, nämlich anstatt des oben bezeichneten Verhältnisses kam die Sache jetzt so heraus:

Dieß war nun musikalisch recht interessant, nur nöthigte es den armen Sänger des „Tannhäuser" seine schmerzlichen Erinnerungen von Rom in einem höchst leichtfertigen, ja lustig hüpfenden Walzerrhythmus zum Besten zu geben, — was mich wieder an die Erzählung Lohengrin's vom Gral erinnerte, welche ich in Wiesbaden scherzando (als gälte sie der Fee Mab) rezitirt gehört habe. Da ich nun diesmal einen so herrlichen Darsteller, wie L. Schnorr, für den Tannhäuser mir zur Seite hatte, mußte ich denn, um der ewigen Gerechtigkeit willen das rechte Tempo herzustellen, gegen meinen Altmeister einmal respektvollst einschreiten, was einiges Aergerniß verursachte. Ich glaube, es führte mit der Zeit sogar zu Martyrien, welche selbst ein kaltblütiger Evangelienkritiker mit zwei Sonetten zu besingen sich gedrungen fühlte. Es giebt jetzt nämlich wirklich besungene Märtyrer der reinen klassischen Musik, welchen etwas näher nachzusehen ich mit dem Folgenden mir erlauben werde. —

Wie ich dieß mit dem Vorangehenden bereits öfter berührte, ſind Verſuche zur Modifikation des Tempo's zu Gunſten des Vortrages klaſſiſcher, namentlich Beethoven'ſcher Tonſtücke von dem Dirigenten-Gremium unſerer Zeit immer mit Widerwillen aufgenommen worden. Ich wies ausführlicher nach, daß einſeitige Modifikation des Zeitmaaßes, ohne entſprechende Modifikation des Vortages im Betreff der Tongebung ſelbſt, ein anſcheinendes Recht zu Einſprüchen gäbe, wogegen ich den hier tiefer zu Grunde liegenden Fehler ebenfalls aufdeckte, ſomit dieſen Einſprüchen keinen anderen Grund als den der Unfähigkeit und Unberufenheit unſrer Dirigenten im Allgemeinen übrig ließ. Ein wirklich giltiger Grund zur Abmahnung von dem mir unerlaßlich dünkenden Verfahren in jenen bezeichneten Fällen iſt allerdings wiederum der, daß jenen Tonſtücken nichts ſchädlicher werden müßte, als willkürlich in ihren Vortrag gelegte Nüancen auch des Tempo's, wie ſie ſofort dem phantaſtiſchen Belieben jedes, etwa auf Effekt losarbeitenden oder von ſich eingenommenen eitlen Taktſchlägers Thür und Thor öffnen, und unſere klaſſiſche Muſiklitteratur mit der Zeit zu gänzlicher Unkenntlichkeit entſtellen würden. Hiergegen läßt ſich natürlich nichts anderes einwenden, als daß es eben traurig um unſre Muſik ſteht, da ſolche Befürchtungen aufkommen können, weil damit zugleich ausgeſprochen iſt, daß man an eine Macht des wahren Kunſtbewußtſeins, an welcher jene Willkürlichkeiten ſich ſogleich brechen würden, in unſren gemeinſamen Kunſtzuſtänden nicht glaubt. Somit fällt auch dieſer, andrerſeits wohlgerechtfertigte, ſelten aber ehrlich gemeinte Einſpruch auf das Zugeſtändniß einer allgemeinen Unfähigkeit unſres muſikaliſchen Dirigentenweſens zurück: denn, wenn es den Stümpern nicht erlaubt ſein ſoll, mit unſrer klaſſiſchen Muſik willkürlich zu verfahren, warum haben dagegen unſre vorzüglichſten und angeſehenſten Muſiker nicht für das Rechte geſorgt, und warum

haben gerade ſie den Vortrag dieſer klaſſiſchen Muſik in eine ſolche Bahn der Trivialität und wirklichen Entſtellung geleitet, daß mit Recht jeder lebhaft empfindende Muſiker ſich davon unbefriedigt, ja angewidert fühlen muß?

So kommt es denn auch, daß jener an ſich berechtigte Einſpruch meiſtens nur als Vorwand zu jeder Oppoſition gegen jede Bemühung in dem von mir gemeinten Sinne gebraucht wird, und der Grund wie die Abſicht hiervon bleiben immer nur die eigene Unfähigkeit und geiſtige Trägheit, welche unter Umſtänden bis zur Aggreſſivität ſich erhitzen, da die Unfähigen und Trägen eben in immenſer Majorität ſind.

Da nun die meiſten klaſſiſchen Werke ſtets nur in höchſt unvollkommener Weiſe bei uns zuerſt eingeführt worden ſind, (man denke nur an die Berichte über die Umſtände, unter welchen Beethoven's ſchwierigſte Symphonien zur erſten Aufführung gelangten!) Vieles auch ſofort nur gänzlich entſtellt vor das deutſche Publikum gebracht wurde, (man vergleiche hierüber meine Abhandlung über Gluck's Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis“ in einem der früheren Jahrgänge der „Neuen Zeitſchrift für Muſik“) ſo muß man ſich jetzt deutlich machen, welches der Zuſtand des Vortrages nur ſein kann, in welchem dieſe Werke uns unter dem Geſetze jener Unfähigkeit und Trägheit eifrigſt konſervirt werden, wenn man andrerſeits rückſichtslos erwägt, in welchem Sinne ſelbſt ein Meiſter wie Mendelsſohn ſich mit der Leitung dieſer Werke befaßte! Gewiß iſt nun von bei weitem untergeordneteren muſikaliſchen Größen nicht zu verlangen, daß ſie von ſelbſt zu einem Verſtändniß kommen ſollten, welches ihrem eigentlichen Meiſter nicht aufging; denn für Minderbefähigte giebt es nur einen Wegweiſer zum Erfaſſen des Richtigen, — das Beiſpiel. Auf dieſes konnten ſie auf dem von ihnen eingeſchlagenen Wege nicht treffen. Das Troſtloſe iſt nun aber, daß dieſer führerloſe Weg in einer ſolchen Breite ausgetreten worden iſt, daß nirgends mehr Raum für Denjenigen übrig geblieben, der das

Beispiel etwa einmal geben könnte. Und deswegen unterwerfe ich hier diese pietistische Abwehr desjenigen Geistes, den ich als den richtigen für den Vortrag unsrer großen Musik bezeichnet habe, einer schärfer eingehenden Betrachtung, um den sonderbaren renitenten Geist, welcher jene Abwehr eingiebt, in seiner wirklichen Armseligkeit aufzudecken, und vor Allem ihm den Heiligenschein zu benehmen, mit welchem er sich als keuscher deutscher Kunstgeist zu schmücken herausnimmt. Denn dieser Geist ist es, welcher jeden freien Aufschwung unsres Musikwesens hemmt, jeden frischen Luftzug von seiner Atmosphäre ferne hält, und mit der Zeit wirklich die glorreiche deutsche Musik zu einem farblosen, ja lächerlichen Gespenst verwischen kann.

Es erscheint mir nun wichtig, diesem Geiste nahe in die Augen zu sehen, und ihm auf den Kopf zu zu sagen, woher er stamme, — nämlich ganz gewiß nicht aus dem Geiste der deutschen Musik. Diesem näher nachzuforschen wird hier nicht nöthig sein. Den positiven Werth der neueren, d. h. Beethoven'schen, Musik abzuwägen, ist nicht so leicht, denn er wiegt schwer und zu einem Versuche hierzu haben wir gute Stunden und bessere Tage abzuwarten, als unser heutiges Musikwesen sie uns bereitet; dagegen möge es uns für jetzt als Studie hierzu gelten, daß wir den negativen Beweis für jenen Werth an dem Unwerth derjenigen Musikmacherei nachweisen, welche sich gegenwärtig als klassisch und beethovenisch gebahrt. —

Es ist nun zunächst zu beachten, daß die von mir näher bezeichnete Opposition, während sie nur durch gänzlich ungebildete Skribenten in der Presse sich wirklich laut, ja lärmend benimmt, bei ihren eigentlichen unmittelbaren Theilhabern mehr verbissen und wortscheu sich äußert. („Sehen Sie, er kann sich nicht aussprechen" — sagte mir, mit bedeutungsvoll sinnigem Blicke, einmal eine Dame von solch einem sittigen Musiker.) Das Schicksal der deutschen Musikzustände, die gänzliche Achtlosigkeit der deutschen Kunstbehörden, hat Jenen nun einmal die Führung der höheren deutschen Musik geschäfte in die Hände gespielt: sie fühlen sich sicher in Amt und

Würden. — Wie ich vom Anfang herein es beachten ließ, besteht dieser Areopag aus zwei grundverschiedenen Geschlechtern: dem der verkommenden deutschen Musikanten alten Styles, welche besonders im naiveren Süddeutschland sich länger in Ansehen erhielten, und dem der dagegen aufgekommenen eleganten Musiker neueren Styles, wie sie namentlich in Norddeutschland aus der Schule Mendelssohn's hervorgingen. Gewissen Störungen ihres gedeihlichen Geschäftes, welche sich von neuester Zeit datiren, ist es zu verdanken, daß diese beiden Gattungen, welche sonst nicht viel von einander hielten, sich zu gegenseitiger Anerkennung vereinigt haben, und in Süddeutschland die Mendelssohn'sche Schule, mit dem was dazu gerechnet wird, schließlich nicht minder goutirt und protegirt wird, als in Norddeutschland der Prototyp der süddeutschen Unproduktivität mit plötzlich empfundener Hochachtung bewillkommnet wird, was der selige Lindpaintner leider nicht mehr erlebt hat. Beide reichen sich so zur Versicherung ihrer Ruhe die Hände. Vielleicht hatte die erstere Gattung, die des von mir gemeinten eigentlichen deutschen Musikanten, bei dieser Allianz einen gewissen inneren Widerwillen zu überwinden: doch hilft ihr eine nicht vorzüglich löbliche Eigenschaft der Deutschen aus der Verlegenheit, nämlich die mit der Unbeholfenheit verbundene Scheelsucht. Diese Eigenschaft verdarb bereits einen der bedeutendsten Musiker der neueren Zeit (wie ich dieß anderswo nachgewiesen habe) bis zur Verläugnung seiner eigenen Natur, bis zur Unterwürfigkeit unter das deutschverderbliche neue Gesetz der eleganten zweiten Gattung. Was die Opposition der untergeordneteren handwerkerlichen Naturen betraf, so hatte sie nicht viel anderes zu sagen, als: wir können nicht mit fort, wir wollen daß Andere auch nicht fort können, und ärgern uns, wenn diese doch fort können. Hier ist Alles ehrliche Vornirtheit, die nur aus Aerger unehrlich wird.

Anders verhält es sich dagegen im neueren Lager, wo die seltsamsten Verzweigungen persönlicher, geselliger, ja nationaler Interessen

die allerkombinirteſten Verhaltungs-Maximen an die Hand gegeben haben. Ohne auf die Bezeichnung dieſer mannigfaltigen Intereſſen hier einzugehen, hebe ich nur dieſes Hauptſächlichſte hervor, daß hier Vieles zu verbergen, Vieles nicht merken zu laſſen iſt. In einem gewiſſen Sinne liegt hier ſogar daran, an ſich den „Muſiker" nicht eigentlich auffällig werden zu laſſen: und dieß hat ſeinen Grund.

Mit dem rechten deutſchen Muſiker war urſprünglich ſchwer zu verkehren. Wie in Frankreich und England, war der Muſiker auch in Deutſchland von je in ſehr vernachläſſigter, ja verachteter ſozialer Stellung; hier wurden von den Fürſten und Vornehmen faſt nur italieniſche Muſiker für Menſchen gehalten, und in wie demüthigender Weiſe ſie den deutſchen vorgezogen wurden, können wir unter andrem an Mozart's Behandlung von Seiten des kaiſerlichen Hofes in Wien uns abnehmen. Bei uns blieb der Muſiker immer nur ein eigenthümliches, halb wildes, halb kindiſches Weſen, und als ſolches ward er von ſeinen Lohngebern gehalten. Unſere größten muſikaliſchen Genie's trugen für ihre Bildung die Merkmale dieſer Ausſcheidung aus der feineren, oder auch geiſtreicheren Geſellſchaft an ſich: man denke nur an Beethoven in ſeinem Verkehr mit Goethe in Teplitz. Bei dem eigentlichen Muſiker ſetzte man eine der höheren Bildung durchaus unzugängliche Organiſation voraus. H. Marſchner, da er mich 1848 in lebhafteſten Bemühungen für die Hebung des Geiſtes in der Dresdener Kapelle begriffen ſah, mahnte mich einmal fürſorglich hiervon ab, und meinte, ich ſollte doch nur bedenken, daß der Muſiker ja rein unfähig wäre mich zu verſtehen. — Gewiß iſt nun, daß (worauf ich ſchon anfänglich hinwies) auch die höheren und höchſten muſikaliſchen Poſten bei uns allermeiſtens nur durch von unten aufgerückte eigentliche „Muſiker" eingenommen worden ſind, was in einem guten handwerkerlichen Sinne manches Vortreffliche mit ſich brachte. Es bildete ſich ein gewiſſes Familienweſen in ſolch einem Orcheſter-Patriarchat aus, dem es nicht an Innigkeit, ſondern wohl nur an dem zu rechter Zeit einmal frei eindringenden

Luftzuge eines genialen Anhauches fehlte, welcher dann schnell ein schönes, wenn auch mehr wärmendes als leuchtendes Feuer dem eigenthümlich intelligenten Herzen eines solchen Körpers entfachen konnte.

Wie nun aber z. B. den Juden unser Gewerkwesen fremd geblieben ist, so wuchsen auch unsere neueren Musikdirigenten nicht aus dem musikalischen Handwerkerstande auf, der ihnen, schon der strengen wirklichen Arbeit wegen, widerwärtig war. Dagegen pflanzte sich dieser neue Dirigent sogleich auf der Spitze des musikalischen Innungswesens, etwa wie der Banquier auf unserer gewerkthätigen Societät, auf. Hierfür mußte er sofort Eines mitbringen, was dem von unten auf gedienten Musiker eben abging, oder von ihm doch nur äußerst schwer, und selten genügend zu gewinnen war: wie der Banquier das Kapital, so brachte dieser die Gebildetheit mit. Ich sage: Gebildetheit, nicht Bildung; denn wer diese wahrhaft besitzt, über den ist nicht zu spotten: er ist Allen überlegen. Der Besitzer der Gebildetheit aber läßt über sich reden.

Mir ist nun kein Fall bekannt geworden, in welchem selbst bei der glücklichsten Pflege dieser Gebildetheit hier der Erfolg einer wahren Bildung, nämlich wahre Geistesfreiheit, Freiheit überhaupt, zum Vorschein gekommen wäre. Selbst Mendelssohn, bei so mannigfachen und mit ernstlicher Sorgfalt gepflegten Anlagen, ließ deutlich an sich erkennen, daß er zu jener Freiheit nie gelangte, und jene eigenthümliche Befangenheit nie überwand, welche für den ernsten Betrachter ihn, trotz aller verdienten Erfolge, außerhalb unsres deutschen Kunstwesens erhielt, ja vielleicht in ihm selbst zu einer nagenden, sein Leben so unbegreiflich früh verzehrenden Pein ward. Der Grund hiervon ist eben dieser, daß dem ganzen Motive eines solchen Bildungsdranges keine Unbefangenheit innewohnt, wogegen dieses mehr in der Nothigung, vom eigenen Wesen etwas zu verdecken, als in dem Triebe, dieses selbst frei zu entfalten, beruht. Die Bildung, welche hieraus hervorgeht, kann daher nur eine unwahre, eine eigentliche Afterbildung sein: hier kann in einzelnen Richtungen die

Intelligenz sehr geschärft werden; das, worin alle Richtungen zusammentreffen, kann aber nie die wahre, rein-sehende Intelligenz selbst sein. — Wenn es nun fast tief bekümmert, diesen inneren Vorgang an einem besonders begabten und zart organisirten Individuum zu verfolgen, so widert es uns dagegen bald an, bei geringeren und trivialeren Naturen dem Verlaufe und Ergebnisse desselben nachzugehen. Hier lächelt uns bald Alles platt und nichtig an, und haben wir nicht Lust, dieses Grinsen der Gebildetheit wiederum zu belächeln, wie die meisten unsren Kulturzuständen oberflächlich Zusehenden sie einzig zu empfinden pflegen, so gerathen wir über diesen Anblick wohl in wirklichen Unmuth. Und hierzu hat der deutsche Musiker ernstliche Veranlassung, wenn er heut zu Tage gewahren muß, daß diese nichtige Gebildetheit sich auch ein Urtheil über den Geist und die Bedeutung unserer herrlichen Musik anmaaßen will.

Im Allgemeinen ist es ein Hauptcharakterzug dieser Gebildetheit, bei nichts stark zu verweilen, sich in nichts tief zu versenken, oder auch, wie man sich ausdrückt, von nichts viel Wesens zu machen. Dabei wird das Größte, Erhabenste und Innigste für etwas recht Natürliches, ganz „Selbstverständliches", zu jeder Zeit Allen zu Gebote stehendes ausgegeben, davon Alles zu erlernen, auch wohl nachzumachen sei. Bei dem Ungeheuren, Göttlichen und Dämonischen, ist daher nicht zu verweilen, schon weil an ihm etwas Nachzuahmendes eben durchaus nicht aufzufinden glückt, weshalb es dieser Gebildetheit geläufig ist, z. B. von Auswüchsen, Uebertreibungen u. dergl. zu reden, woraus dann wieder eine neue Aesthetik hervorgegangen, welche vor Allem sich an Göthe zu lehnen vorgiebt, weil dieser ja auch allen Ungeheuerlichkeiten abhold gewesen wäre, und dafür so eine schöne, ruhige Klarheit erfunden habe. Da wird denn die „Harmlosigkeit" der Kunst gepriesen, der hier und da zu heftige Schiller aber einigermaaßen verächtlich behandelt, und so, in klugster Uebereinstimmung mit dem Philister unsrer Zeit, ein ganz neuer Begriff von Klassizität gebildet, zu welchem in weiteren Kunst-

gebieten endlich auch die Griechen herbeigezogen werden, bei denen ja klare, durchsichtige Heiterkeit so recht zu Hause war. Und diese leichte Abfindung mit allem Ernsten und Furchtbaren des Daseins wird zu einem völligen System neuester Weltanschauung erhoben, in welchem schließlich auch unsere gebildeten neuen Musikherren ihren ganz unbestrittenen, behaglichen Ehrensitz finden.

Wie diese sich mit unseren großen deutschen Tonwerken abfinden, wies ich an einigen beredten Beispielen nach. Hier ist nur noch zu erklären, was es mit diesem, von Mendelssohn so dringend empfohlenen „Darüberhinwegarbeiten" für einen heiteren griechischen Sinn hatte. An seinen Anhängern und Nachfolgern ist dies am deutlichsten nachzuweisen. Bei Mendelssohn hieß es: die unvermeidlichen Schwächen der Ausführung, unter Umständen vielleicht auch des Auszuführenden, verbergen; bei Jenen kommt nun aber noch das ganz besondere Motiv ihrer Unbildetheit hinzu, nämlich: überhaupt zu verdecken, kein Aufsehen zu machen. Dies hat nun einen fast rein physiologischen Grund, welcher mir aus einem scheinbar hiervon abliegenden Erlebnisse auf analogische Weise recht klar wurde. Für die Aufführung meines „Tannhäuser" in Paris hatte ich die erste Scene im Venusberg neu bearbeitet, und das hierfür früher nur flüchtig Angedeutete nach breiterer Anlage ausgeführt: den Balletmeister wies ich nun darauf hin, wie die jämmerlich gehüpften kleinen Pas seiner Mänaden und Bacchantinnen sehr lächerlich zu meiner Musik kontrastirten, und wie ich dagegen verlange, daß er hierfür etwas dem auf berühmten antiken Reliefs dargestellten Gruppen der Bachantenzüge Entsprechendes, Kühnes und wild Erhabenes erfinden, und von seinem Corps ausführen lassen solle. Da pfiff der Mann durch die Finger und sagte mir: „Ah, ich verstehe Sie sehr wohl, aber dazu bedürfte ich lauter erster Tänzer, wenn ich diesen meinen Leuten ein Wort hiervon sagen, und ihnen die von Ihnen gemeinte Attitüde angeben wollte, auf der Stelle hatten wir den „Cancan", und wären verloren". — Ganz das gleiche

Gestalt, welches meinem Pariser Ballettmeister zur Einhaltung des allermittelmäßigsten Tanzens seiner Mänaden und Bacchantinen bestimmte, verleiht nun seinen eleganten Ballettänzern neues Studium. Ich will irgendwie den Zügel ihrer Geschicklichkeit lockern lassen: sie wissen, daß man bis zum Scandalösen Skandal haben kann. Ein warnendes Beispiel für sie war hierin Meyerbeer, der durch die Pariser Oper bereits in so schwindliche Gleise zu großen komischen Accentuationen [illegible] der Musik verleitet worden war, daß die „Hugenotten" einen Schritf dazu bekamen.

Ein großer Theil ihrer Bildung besteht darin, auf die Gefahren mit der Zeitgeist Acht zu haben, wie sie mit dem Naturgefühle der Stammlaut oder Einzelner Individuen, welcher in seiner Handhabung die Leidenschaftlichkeit vermeiden muß, um nicht etwa in das empfindelndste Flattern oder Tremolo zu verfallen. Dieser Acte Akkordirkünstler hat man gewiß den sehr angenehmen Erfolg gehabt, daß augenscheinlich viel Ueberspanntere nicht mehr zum großen Vorschein kam, und die allgemeine humane Bildung viel unaufdringlicher vor sich ging, was wiederum für uns Alle das Gute hatte, daß unser eigenes Gefühlsleben, nach vielen Seiten hin gleichsam verbreitet und darüber entschiedenes Element manche Lockerung gewann: ich erwähnte anfänglich bereits, daß bei unseren Meistern die Gewißheit sich mäßigte, gesetzliche Notenfestigung des Details im Vortrag u. s. w. mehr an die Tagesordnung kam. Aber etwas Anderes ist es, wenn aus dieser Nöthigung zur Innehaltung und Regulirung gewisser besonderlicher persönlicher Eigenthümlichkeiten ein Prinzip für die Behandlung unserer eigenen Kunst abgeleitet werden soll. Der Deutsche ist alles und ungelenk, wenn er sich manierlich geben will: aber er ist erhaben und Alles überlegen, wenn er in das Seine gerath. Das sollen wir nun Jenen zu Liebe zurückhalten?

In Wahrheit steht es heut zu Tage darnach aus. — Ich sprach noch mit einem jungen Musiker, der in Mendelssohn's Nähe

anfommen war, zusammentraf, wurde mir immer nur die eine vom Meister erhaltene Ermahnung berichtet, beim Componiren ja nicht an Wirkung oder Effekt zu denken, und Alles zu vermeiden, was solchen hervorbringen könnte. Das lautete ganz schön und gut, und wirklich ist es nach allen den Meister treu gebliebenen Schülern wie begreift, Effekt oder Wirkung hervorzubringen. Nur schien mir doch eine gar zu negative Lehre zu sein, und das Positive des Erstrebten sich nicht lebendig genug aufzunehmen. Ich glaube, alle Lehre des Leipziger Conservatoriums ist auf diese negative Maxime begründet, und habe erfahren, daß die jungen Leute mit der in der entsetzlichsten Nüchternheit völlig gemalt wurden, wogegen die besten Anlagen ihnen bei den Lehrern keine Kunst gewinnen konnten. Schuld ist für diese Erscheinung an der Musik zunächst nicht Allen entfernen, was nicht stichhaltig wäre.

Zunächst, und für unsere Untersuchung am wichtigsten, äußerte sich der Erfolg dieser negativen Maxime eben im Vortrage unserer Pianistischen Welt. Dieser wurde einzig durch die Furcht davor geleitet, etwa in das Triviale zu fallen. Ich habe bisher nichts davon erwähnen können, daß namentlich diejenigen Beethoven'schen Klaviercompositionen, in denen des Meisters eigenthümlichster Geist am Charakteristischen ausgeprägt ist, von den Pianisten jener Lehre wirklich studirt und gespielt werden sind. Lange Zeit blieb es mein lebhafter Wunsch, Jemand anzutreffen, der mir einmal die große Cdur-Sonate zu Gehör bringen könnte; er wurde mir endlich erfüllt, aber allerdings aus einem ganz anderen Lager, als jenem in der Nichtachtung der Mendelssohn'schen Maxime gründeten. Von dem ersten Franz Liszt wurde mir denn auch erst meine Lebenslust, Noch zu hören, erfüllt. Obwohl Noch wurde zwar mit Vorliebe auch dort kultivirt, denn hier, wo vom modernen Effekt, aber auch von Beethoven'scher Tiefe gar nicht die Rede sein konnte, war die seligmachende platte, durchaus gewöhnliche Vortragsart Hünten so recht eindringlich beizubringen. Von einem der neue-

[illegible] dieses Meisters und Mendelssohn Bartholdy's [illegible] schon bei Gelegenheit des Trios di mezzetto der achten Symphonie gedacht) erhob ich mir einmal den Vortrag des achten Variationen mit Jazz aus dem ersten Theile des wohltemperirten Clavieres (Es-moll), weil dieses Stück mich stets so besonders angezogen hatte; ich war gespannt, ob ich selbst einen ähnlichen Effect erzeugen [illegible], als ihn mir die frauenzimmerliche Gewandtheit meiner Mutter bewirkte. Da war denn allerdings von höherer musikalischer Absicht und all den Allegretten nicht mehr die Rede, sondern das Stück unter den Händen meines Lehrers mit einer „gemüthlichen Heiterkeit" über das Klavier hin. Ich in der Verwunderung nicht wußte wohin, und unwillkürlich in eine recht lebendige Bewegung mich versetzt sah, aus deren musikalischen Wellen allen altklassischen Reminiscenzen auf das Glänzendste auftauchten. Noch prägte mir meiner [illegible] Lehrer in den Ohren, als ich endlich einmal Lust hat, mein musikalisches Gemüth von diesen primitiven Eindrücken zu reinigen: es spielte mir [illegible] Variationen mit Jazz (C-in-moll). Nun hatte ich wohl gemerkt, was mir von Lust am Klavier zu erwarten stand: was ich jetzt [illegible] hatte ich aber von Bach selbst nicht vernommen, so gut ich ihn auch studirt hatte. Aber hier erlebt ich eben, was alles Studium in puncto der Offenbarung: Lust eröffnete mir durch den Vortrag dieser einzigen Jazz Bach, so daß ich nun entschieden weiß, warum ich mit meinem hin, von hier aus in allen Theilen [illegible] weite, und jeden Irrenden, jeden Zweifel an ihm [illegible] nur zu lösen vermag. Ich weiß aber auch, daß Jazz von diesem als Eigenthum [illegible] Bach nichts wissen, und vor seinen gewußt, wenn sage ich: laß ihn auch von Ihnen verfluchen!

Ich rate ferner den ersten Beiden aus jenem pietistischen Kreis [illegible], den ich jetzt noch näher betrachten werde, auf, wenn er einmal von Lust zu guter Musikbewußt B-dur-Sonate hören hörte, mit gewissenhaft zu bezeugen, ob er sein

Zwecke werden wirklich gekannt und verstanden hatte? Wie wenigstens ist es möglich, einen Zeichen zu begleichen, der mit Mitteln, welche seinem wundervollen Gebäude heimsuchten, in meiner Gegenwart seine unendliche Geduldigkeit zu bestätigen sich gebrauchen hätte. Wer ist es noch jetzt, der Bach und den übrigen großen Meistern wirklich innerlich zum Vortrag bringt, und wie Jahrhunderte zu dem großen heiligen Gebäudeteile bauen? Ist es ein Schüler der Gottschlankschule? Nein! Es ist einzig Wilh's innerlicher Kindsinn, Hans von Bülow.

Dies genüge für jetzt, um hierüber einen Schluß zu haben. —

Es muß uns nun wieder interessieren, zu sehen, wie sich diesen Ehrenbezeugungen gegenüber jene Herren, mit denen wir hier zu thun haben, sich weiterhin verhalten.

Ihre politischen Erfolge, in denen die der „Neufaus" Schöpfung den Zeit der Blüthezeit auf dem Gebiete des deutschen musikalischen Gemeinwesens bezeichnen, soll uns jetzt nicht kümmern, wogegen die religiöse Entwicklung ihres Charakters uns interessiert. In diesem Betracht ist uns die früheste, mehr von ängstlicher Betrachtung und schüchterner Gewissenhaftigkeit eingegebene Maxime: „aus seinen Effekt" auf einer sich gewissenlosen Klugheitsmaßregel zu einem wirklich raffinierten Dogma erhoben worden. Seine Lehrmeister mit wunderlicher Ehre ihre Augen abzuwenden, wenn ihnen in die Hand einmal ein ganzer Mann begegnet, als ob sie ihn vor einem Unwürdigen annehmen könnten. Diese Ehre, wie sie ursprünglich nämlich nur einem Imponiren verbreitet, wird jetzt zur Anklage der Person, und diese Anklage gewinnt öffter Kraft aus der Verschwörung und Verleumdung. Der nächstnahe Boden, auf welchem sich Alles so leicht entwickeln sorgt, ist eben der arme Gott des deutschen Philisterthums, der im Geistlichen Leben vermeintlichen Sinnes, unter welchem wir auch unsere Musikcomedie mit begriffen gelesen haben.

Das Ursprungsdatum bietet aber eine gewiß lange moderne

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Wie bleibt nun aber unser gutes, anfänglich herrliches deutsches Wald? —

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] nicht weiter zu verlieren, jetzt [illegible] noch zu bekommen, bis ich mit meinem Kapitel zum Schluß gelangt bin. Ueber den Virtuosen anderer Kapellinstrumente in der Oper ich für mich nicht zu sprechen. Daß diesem etwa die Zähigkeit fehlen, wenn sie sich über den einen Virtuosenton zu beklagen haben, daß er ihnen nicht genug modulire, über den anderen, daß er ihnen nicht aufmerksam genug einhalte, kurz, auf dem Standpunkte der allgemeinsten Handwerksfertigkeit, auf welcher er hier herausgreift, kann da etwa ein Urtheil erhoben werden. Diese höhere Standpunkte einer wirklichen künstlerischen Vollendung aber in seinem Virtuosen aber nur nicht in Betracht zu nehmen. Noch hinreicher ein Wort zu sprechen kommt mir, und zwar mir allein unter allen jetzt lebenden Deutschen zu, weshalb ich mir [illegible] gestatten werde, die Absicht meiner Darstellung noch etwas näher zu erörtern.

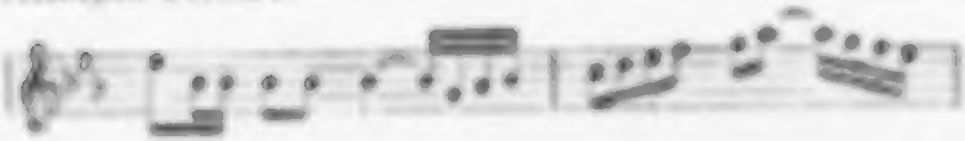
Was meinen bei den meisten Virtuosenton unserer Virtuosen ich hörte bei den Aufführungen meiner Oper zu thun habe, weiß mir, wenn ich meine Erfahrungen in diesem Betreff überdenke, immer wieder unerklärlich bleiben. Ich es der Mühe, in solchem weiter große Worte im Konzert, aber hier, in welchem die Oper im Theater behandelt wird? Ich glaube, das Zutrauen, das mich ich, daß meine meinen Absichten sich meinen Opern die Hand reichen, um sich in einer nicht eben sehr erfreulichen Weise zu ergänzen. Wie der erkannt, der an meinen künstlichen Kunstwerk sich abreiche Mühe, seinen Geist hat, wie in den dichterischen Intentionen meiner Opern, erfahren ich nun die wohlwollendsten Aufgaben jener von mir so ausführlich besprochenen Virtuosen. In meinem Bezug habe ich nun nichts als neun Tempo zu setzen, welchen wohlwollende verlangt, (wie z. B. von Musikfreunden selbst bereits in einem Virtuosen Konzert meine Tannhäuser Ouverture, nun sie als abgesondertes Tonstück hingestellt), aber verständlich, (wie in Berlin aber anderen fand überall meine Ouverture Tonstück) [illegible] aber wohlwollend und verständlich zugleich (wie namentlich meine

Vorspiel zu den „Meistersingern" in Dresden und anderen Orten) — eingehe aber mit der sonnenklaren Motivation zu Glucks einem verhängnisvollen Vertrauen behandelt wird, auf welche ich mit nicht minderer Befriedigung, wie auf das Nichtgefallen der Noten selbst rechnen muß.

Um von der letzteren Klasse der verdrießlichen Kurzweiligkeit zugleich einen Begriff zu geben, führe ich allein den ersten Takt meines Vorspiel zu den „Meistersingern" an. —

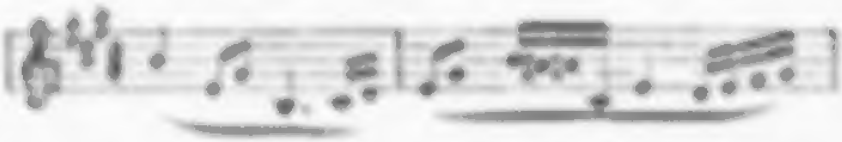
Das Hauptzeitmaß dieses Stückes wird von mir mit „sehr mäßig bewegt" vorgeschrieben, sich bewegt also noch den älteren Lehren etwa: Allegro maestoso. Mein Tempo ist mehr als halbe, bei längerer Dauer, und namentlich bei stark epileptischer Behandlung des thematischen Inhaltes, der Motivation behülflich, und es wird zur Herbeiführung mannigfaltiger Kombinationen verschiedenartiger Noten zum gewählt, weil seine breite Ausdehnung im regelmäßigen $^{4}_{4}$ Takte diese Herbeiführung durch die Notirung jener Motivation mit großer Leichtigkeit unterstützt. Auch ist dieses mäßig bewegte $^{4}_{4}$ Takt-Maß, der allerverbreitetste, es kann, im kräftig „bewegten" Tempo gehalten, ein wirklich lebhaftes Allegro ausdrücken (und ist mein hier gemeintes Hauptthema, welches ich am Schlusse in sein, von dem eigentlichen Vorspiele zu dem C dur Präludirenden acht Takten:

sind gibt) aber es kann als eine aus zwei $^{4}_{4}$ Takten kombinirte halbe Breve gedacht werden, und mich dann bei dem Eintritte des ersten Thema's:



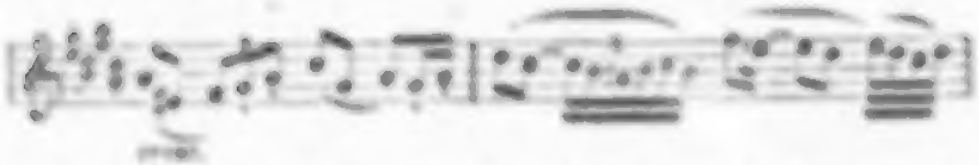
den Charakter einer lebhaften Scherzando's einzuführen erlaubt; aber aber er kann selbst als Alla-breve ($^{2}_{2}$ Takt) gedacht werden, wo er dann den ältern (namentlich in der Kirchenmusik angewendeten) eigentlichen, gemäßigten Tempo ausdrückt, welches richtig mit zwei wirklich langsamen Schlägen zu taktiren ist, ausdrückt. In diesem letztern Sinne habe ich ihn, vom achten Takte nach dem Wiedereintritt des C dur an, für die Combination des jetzt von den Violen vorgetragenen Gesangs Mendelssohn's mit dem in rhythmischer Verbindung von den Violinen und Violoncellen gemäßigt breit gesangenen zweiten Hauptthema verwendet:

Dieses zweite Thema fühlte ich zuerst im ersten $^{4}_{4}$ Takt verkürzt ein:



bei größerer Zartheit im Vortrage hat es hier einen liebenswürdigen, sich heiligen Charakter (angefüllt von einer heimlich gefühlten Liebesseligkeit) an sich, um den Hauptcharakter der Zartheit rein zu erhalten, muß das Tempo, da die liebenswürdigste Ruhe durch die bewegtere Notation entschieden genug ausgedrückt ist, mäßigend am Etwas zurückgehalten, somit zu der ächten Natur des Hauptcharakters nach der Richtung der Wesenheit des $^{2}_{2}$ Taktes hin gebracht werden, und um dies namentlich in der ohne den Hauptcharakter des zu Grunde liegenden Tempo's wirklich zu entstellen) auszuführen zu können, setzt ein mit „poco sostenuto"

bezeichneter Takt diese Bewegung ein. Durch die endlich vorherrschend werdende unruhigere Natur dieses Thema's



welche ich auch besonders mit „leidenschaftlicher“ für den Vortrag bezeichnete, war es mir leicht, das Tempo wieder in seine ursprünglich bewegtere Richtung zurückgleiten, in welcher endlich es sich ganz behaglich fühlte, mir als das eben bezeichnete Andante alla breve zu dienen, womit ich wieder nur eine bereits in der ersten Exposition der Thesis entwickelte Nuance des Hauptsatzes von Neuem aufzunehmen hatte. Die erste Entwickelung des gravitätischen Motivthema's hatte ich nämlich in eine sogleich breiter ausgeführte Coda von cantabilem Charakter ausgehen lassen, welche nur dann richtig vorgetragen war, wenn sie in jenem Tempo andante alla breve aufgefaßt wurde. Zu diesem vollkommen zu leidenden Cantabile

die im raschern Viertels ausgehende Passage

u. s. w.

verlangte, hatte diese Umstimmung des Tempo's sehr erheblich mit dem Aufhören der reinen Viertelbewegung, also mit den gehaltenen Noten des das Cantabile einleitenden Dominanten-Akkordes einzutreten: da nun diese breite Bewegung in halben Taktnoten jetzt mit lebhafter Steigerung, namentlich auch der Modulation, eine bedeutende Nuance erhält, so glaubte ich auch die Bewegung des Zeitmaaßes, aber besonders hierauf aufmerksam zu machen,

den Dirigenten um so eher überlassen zu können, als der Vortrag solcher Stellen, wenn nur dem natürlichen Gefühle der ausführenden Musiker anheimgegeben wird, ganz von selbst zur Verzögerung des Tempo's hinführt, worauf ich als erfahrener Dirigent auch so sicher rechnete, daß ich nur die Stelle zu bezeichnen für nöthig hielt, an welcher das Zeitmaß wieder zur ursprünglichen Anlage des reinen $^4_4$ Taktes zurückkehrt, was jedem musikalischen Gefühle durch den neuen Hinzutritt der Viertelbewegung in den Harmoniefolgen nahe gelegt ist. In der Reminiscenz des Vorspieles tritt dieser breitere $^4_4$ Takt eben so reformatisch mit der Wiederkehr jener einen angefachten, kräftig gehaltenen marschartigen Fanfare von Neuem ein, wenn nun auch die rückgängige Bewegung des figurativen Schmuckes hinzutritt, um das Tempo gerade so abzuschließen, wie es begonnen hat.

Dieses Vorspiel führte ich zum ersten Male in einem in Leipzig gegebenen Privatconcerte auf, und es wurde, eben unter meiner persönlichen Leitung, genau nach diesen hier aufgezeichneten Angaben, vom Orchester so vorzüglich gespielt, daß das sehr kleine, ich nur aus auserwählten Freunden meiner Kunst bestehende, Auditorium lebhaft eine sofortige Wiederholung verlangte, welche von den Musikern, da sie hierin ganz mit den Zuhörern übereinzustimmen schienen, mit freudiger Bereitwilligkeit ausgeführt wurde. Der Eindruck hiervon schien sich in einem so günstigen Sinne verbreitet zu haben, daß man es für gut fand, auch dem eigentlichen Leipziger Publikum in einem Gewandhauskonzerte mein neues Vorspiel zu Gehör zu bringen. Herr Kapellmeister Reinecke, welcher der Aufführung des Stückes unter meiner Leitung beigewohnt hatte, dirigirte es hierauf, und die gleichen Musiker führten es unter seiner Leitung so aus, daß es vom Publikum anerkannt werden konnte. Ob dieser Erfolg der Vielseitigkeit der hierbei Betheiligten allein zu verdanken war, d. h. ob absichtliche Entstellung dazu führte, will ich nicht näher untersuchen, und zwar schon aus dem Grunde, weil mir die

gänzlich unverhüllte Unfähigkeit unserer Dirigenten gar zu einleuchtend bekannt ist: genug, von sehr eingeweihten Ohrenzeugen erfuhr ich, welchen Takt der Herr Kapellmeister zu meinem Vorspiele geschlagen hatte, und damit wußte ich genug.

Will nämlich ein solcher Dirigent seinem Publikum oder seinem Herrn Direktor u. s. w. nur beweisen, welche üble Bewandniß es mit meinen „Meistersingern" habe, so braucht er ihnen blos das Vorspiel dazu in derselben Weise vorzutaktiren, in welcher er gewohnt ist, Beethoven, Mozart und Bach zu handhaben, und welche R. Schumann gar nicht übel bekommt, so hat ein Jeder sich leicht zu sagen, daß dieß ja eine recht unangenehme Musik sei. Denke man sich nur ein so lebendig und doch unendlich zartgegliedertes, fein empfindliches Weben, wie ein von mir an diesem Vorspiel nachgewiesenes Tempo es ist, plötzlich in das Prokrustesbett solch eines klassischen Taktstäbigers gebracht, um einen Begriff zu haben, wie es sich darin ausnehmen muß! Da heißt es: „hier hinein legst du dich; und was du zu lang bist, das hau' ich dir ab, und was zu kurz, das streck' ich dir aus!" Und nun wird Musik dazu gemacht, um den Schmerzensschrei des Gemarterten zu übertäuben! —

In solcher Weise sicher gebettet lernte nun auch z. B. das Dresdner Publikum, daß einst manches Lebenvolle von mir sich vorgeführt hörte, nicht nur dieses Vorspiel zu den „Meistersingern", sondern, wie sich aus dem Folgenden schließen lassen wird, das ganze Werk (so weit es nicht von vornherein gestrichen war) kennen. Um wieder mit technischer Genauigkeit zu reden, bestand das Verdienst des Dirigenten hierbei darin, daß er das von ihm vermuthete Haupttempo in stemmig steifer Viervierteligkeit unverrückt über das Ganze ausspannte, und für dieses Haupttempo eben die breiteste Raumes desselben zur unveränderlichen Norm nahm. Hieraus nun ergab sich aber noch Folgendes. Die Konklusion dieses Vorspieles, die Vereinigung der beiden Hauptthema's unter der Mitwirkung eines idealen Tempo andante alla breve, wie ich dieß zuvor näher

bezeichnete, dient mir in der Weise des alt-populairen Refrain's zum sinnig heiteren Abschluß des ganzen Werkes: zu der verschiedentlich erweiterten Behandlung dieser intensiveren thematischen Kombination, welche ich hier gewissermaaßen nur als Begleitung benutze, lasse ich da Hans Sachs seine gemüthlich ernste Lobrede auf die „Meistersinger", schließlich seine Trostesreime für die deutsche Kunst selbst singen. Trotz alles Ernstes des Inhaltes sollte diese Schluß-Apostrophe auf das Gemüth doch heiter beruhigend wirken, und eben diese Wirkung vertraute ich hauptsächlich dem Eindrucke jener gemüthlichen thematischen Kombination an, deren rhythmische Bewegung erst gegen das Ende, mit dem Eintritte des Chores, einen breiteren, feierlicheren Charakter annehmen soll. Mit einer sehr bewußten Absicht, welche Jeder, der mein sonstiges Wirken kennt, wohl begreifen wird, gehe ich hier auf jeden weiteren Sinn meiner dramatischen Arbeit wohlweislich nicht ein, und verweile, der reinen naiven „Oper" zu Liebe, jetzt nur beim Dirigiren und Taktiren. Die bereits im Vorspiele gänzlich unbeachtet gebliebene Nöthigung zu einer dem Andante alla breve zuführenden Modifikation eines anfänglich für marschmäßige Breite einer pomphaften Prozessionsmusik berechneten Tempo's, ward nun hier für den Schlußgesang der Oper, der keineswegs unmittelbar mit jenem Marsche mehr zusammenhängt, eben so wenig empfunden, und das dort verfehlte Zeitmaaß ward hier zur bindenden Norm, welcher gemäß der Dirigent im steifsten $^4_4$ Takt den lebendig fühlenden Sänger des Hans Sachs einspannte, um ihn unerbittlich zu zwingen, diese Schlußanrede so steif und hölzern wie möglich abzusingen. Von theilnehmendster Seite wurde ich nun ersucht, für Dresden doch ja diesen Schluß aufzuopfern und „streichen" lassen zu wollen, weil er gar zu niederdrückend wirke. Ich weigerte mich hiergegen. Bald verstummten die Klagen. Endlich erfuhr ich aber auch den Grund hiervon: der Herr Kapellmeister war nämlich für den eigensinnigen Komponisten eingetreten, und hatte (natürlich um dem Werke zu

nützen) die Schlußapostrophe aus eigenem künstlerischen Ermessen — „gestrichen".

„Streichen! Streichen!" — das ist nämlich die ultima ratio unserer Herren Kapellmeister; hierdurch bringen sie ihre Unfähigkeit mit der ihnen unmöglichen richtigen Lösung der gestellten künstlerischen Aufgaben in ein unfehlbar glückliches Verhältniß. Sie denken da: „was ich nicht weiß, macht mich nicht heiß;" und dem Publikum muß dieß am Ende auch ganz recht sein. Es bleibt aber nur für mich zu überlegen, was ich von der Aufführung meines ganzen Werkes, welches so zwischen einem im tiefsten Grunde verfehlten Alpha und Omega eingeschlossen ist, schließlich zu halten habe? Aeußerlich nimmt sich Alles sehr hübsch aus: ein ungemein erregtes Publikum, zum Schlusse sogar lohnender Hervorruf des Kapellmeisters, zu welchem mein eigener Landesvater applaudirend an die Logenbrüstung zurückkehrt. Nur nachträglich die ungemein fatalen Berichte über stattgehabte und immer neu eingeführte Kürzungen, Striche und Abänderungen, während ich immer den einen Eindruck einer vollkommen unverkürzten, aber allerdings auch vollkommen korrekten Aufführung in München dagegen abzuwägen habe, und somit unmöglich dazu gelangen kann, den Verstümmlern Recht zu geben. Dieser schlimmen Lage, an welcher gar nichts zu ändern scheint, da die Allerwenigsten begreifen, um welches schwere Uebel es sich handelt, kommt nun allerdings andrerseits das Eine zu Hilfe, nämlich die sonderbar tröstliche Erkenntniß dessen, daß trotz des unverständigsten Befassens mit dem Werke die wirkende Kraft desselben doch nicht zu brechen ist, — diese fatale Kraft der Wirkung, vor welcher im Leipziger Konservatorium so eifrig gewarnt wird, und der man nun zur Strafe selbst auf dem destruktiven Wege nicht einmal beizukommen weiß! Muß dieß dem Autor um so mehr als ein Wunder erscheinen, als er selbst es fürder nicht mehr über sich gewinnen kann, einer Aufführung seiner Werke, wie der kürzlich in Dresden von seinen „Meistersingern" stattgefundenen,

beizuwohnen, so zieht er wunderlicher Weise doch aus der bewährten, fast unbegreiflichen Wirkungsfähigkeit derselben einen ihn eigenthümlich tröstenden Schluß auf das Verhältniß der gleichen dirigirenden Musiker zu unsrer großen klassischen Musik, deren stets neu erwärmendes Fortleben, trotz der verkümmernden Pflege durch Jene, ihm zugleich hieran erst recht begreiflich wird. Sie können so etwas nämlich nicht umbringen: und diese Ueberzeugung scheint wunderlicher Weise dem deutschen Genius zu einer Art tröstlichen Dogma's zu werden, bei dem er sich einerseits gläubig behaglich beruhigt, andererseits auf seine Weise für sich weiter schafft. —

Was nun aber von den wunderlichen Dirigenten mit berühmten Namen, als Musiker betrachtet, zu halten sei, wäre noch zu fragen. Erwägt man ihre große Uebereinstimmung unter sich in Allem, so möchte man fast auf die Annahme kommen, sie verständen doch am Ende die Sache richtig, und, trotz allem Anstoß des Gefühles dagegen, sei ihr Treiben doch vielleicht gar klassisch. Die Annahme von ihrer Vortrefflichkeit steht so fest, daß die ganze Musikbürgerschaft Deutschlands gar nicht in das mindeste Schwanken geräth, wer, wenn die Nation sich einmal etwas vorspielen lassen will (wie etwa bei großen Musikfesten) den Takt dazu schlagen soll. Das kann nur Herr Hiller, Herr Riet oder Herr Lachner sein. Beethoven's hundertjähriger Geburstag wäre geradewegs gar nicht zu feiern, wenn diese drei Herren sich plötzlich die Hände verstauchten. Ich leider kenne dagegen nicht Einen, dem ich mit Sicherheit ein einziges Tempo meiner Opern anvertrauen zu dürfen glaubte, wenigstens keinen aus dem Generalstabe unsrer Taktschläger-Armee. Hie und da bin ich dagegen einmal auf einen armen Teufel getroffen, an dem ich wirkliches Geschick und Talent zum Dirigiren wahrnahm: diese schaden sich für ihr Fortkommen sogleich dadurch, daß sie die Unfähigkeit der großen Herrn Kapellmeister nicht nur durschauen, sondern unvorsichtiger Weise auch davon sprechen. Wer z. B. aus den Orchesterstimmen des „Figaro", aus welchen solch ein General mit

besondrer Weihe — Gott weiß wie oft — die Oper spielen ließ, die übelsten, stets aber vom Chef unbemerkt gebliebenen Fehler auffindet, empfiehlt sich natürlich nicht. Diese begabten armen Tüchtigen verkommen eben, wie ihrer Zeit die Ketzer.

Da dieß Alles so in der Ordnung ist und endlich auch bleibt, möchte man daher nur immer wieder nach der Bewandniß hiervon fragen. Wir sind im tiefsten Grunde versucht, daran zu zweifeln, daß diese Herren wirkliche Musiker seien: denn offenbar zeigen sie gar kein musikalisches Gefühl; aber sie hören wirklich sehr genau (nämlich mathematisch genau, wenn auch nicht idealisch: die Fatalität mit den falschen Orchesterstimmen begegnet immerhin nicht Jedem!); sie haben einen scharfen Ueberblick, lesen und spielen vom Blatte (wenigstens sehr Viele unter ihnen); kurz, sie erweisen sich als wahre Leute vom Fach; auch ist ihre Bildung — trotz Allem — von der Beschaffenheit, wie man sie eben doch nur einem Musiker hingeben lassen kann, so daß, wollte man diesen an ihnen leugnen, nichts übrig bliebe, am wenigsten etwa ein geistvoller Mensch. Nein, nein! Wahrhaftig, sie sind Musiker, und sehr tüchtige Musiker, die rein Alles, was zur Musik gehört, wissen und können. Und nun? Soll es an das Musiziren gehen, so werfen sie Kraut und Rüben durch einander, und fühlen sich in nichts sicher, als etwa in „Ewig, selig", oder, wenn es hoch kommt: „Gott Zebaot!" Gewiß macht sie von unsrer großen Musik nur eben Das gerade konfus, was diese groß macht, und was allerdings mit Wortbegriffen sich ebenso wenig leicht ausdrückt, als durch Zahlen. Aber dies bleibt doch wieder Musik, und nur Musik? Woher kommt nun diese Trockenheit, dieser Frost, diese vollständige Unfähigkeit vor der Musik überhaupt aufzuthauen, irgend einen Aerger, einen scheelsüchtigen Kummer, oder eine vermeintlich eigene Idee zu vergessen? — Sollte uns Mozart durch seine enorme Begabung für Arithmetik hier etwas erklären können? Es scheint, daß in ihm, dessen Nerven andrerseits so überzart empfindlich gegen Mißton waren, dessen Herz von so überwal-

lender Güte ſchlug, die idealen Extreme der Muſik ſich ganz unmittelbar berührten, und eben zu einem ſo wundervollen Gemeinweſen ſich ergänzten. Beethoven's naive Art, ſich für das Addiren zu behelfen, iſt dagegen ebenfalls bekannt genug geworden; arithmetiſche Probleme traten gewiß nie in irgend eine denkbare Beziehung zu ſeinen Muſikentwerfen. Zu Mozart gehalten, erſcheint er als ein monstrum per excessum nach der Seite der Senſibilität hin, welche, durch ein intellectuales Gegengewicht von der Seite der Arithmetik her nicht fixirt, nur durch eine abnorm kräftige, bis zur Rauheit robuſte Konſtitution vor frühzeitigem Untergange geſchützt, als lebensfähig zu begreifen war. An ſeiner Muſik iſt auch nichts mehr durch Zahlen zu meſſen, während ſich bei Mozart (wie wir dieß auch in den voranſtehenden Unterſuchungen berührten) manches bis zur Banalität Regelmäßige aus der naiven Miſchung jener beiden Extreme der muſikaliſchen Wahrnehmung erklären läßt. Die Muſiker unſrer gegenwärtigen Betrachtung erſcheinen dagegen als Monſtruoſitäten nach der Seite der reinen muſikaliſchen Arithmetik hin, welche daher auch, im Gegenſatz zu dem Beethovenſchen Naturell, mit einer ganz ordinären Nervenorganiſation recht gut und lange auskommen. Sollten daher unſere berühmten und unberühmten Herren Dirigenten nur im Zeichen der Zahl für die Muſik geboren ſein, ſo wäre eifrig zu wünſchen, daß es irgend einer neuen Schule gelänge, das richtige Tempo unſrer Muſik ihnen nach der regula-de-tri zu erklären; auf dem einfachen Wege des muſikaliſchen Gefühles ihnen dieß beizubringen, dürfte wohl zu bezweifeln bleiben; weshalb ich hier mich nun auch als zum Schluß gelangt betrachte.

Dagegen ſteht noch zu hoffen, daß die Schule, die ich ſoeben als ſehr wünſchenswerth bezeichnete, wirklich im Anzuge iſt. Wie ich erfahre, iſt unter den Auſpizien der königlichen Akademie der Künſte und Wiſſenſchaften in Berlin eine „Hochſchule der Muſik“ gegründet, und die oberſte Leitung derſelben dem berühmten Violi-

niſten, Herrn Joachim bereits anvertraut worden. Eine ſolche Schule ohne Herrn Joachim zu begründen, wo dieſer zu gewinnen war, hätte jedenfalls als bedenklicher Fehler erſcheinen müſſen. Was mich für Dieſen hoffnungsvoll einnimmt, iſt, daß Allem nach, was ich über ſein Spiel erfahren habe, dieſer Virtuos genau den Vortrag kennt und ſelbſt ausübt, welchen ich für unſere große Muſik fordere; ſomit dient er mir, neben Liſzt und den zu ſeiner Schule Gehörigen, als einziger ſonſt mir bekannt gewordener Muſiker, auf welchen ich für meine obigen Behauptungen als Beweis und Beiſpiel hinweiſen kann. Es iſt hierbei gleichgiltig, ob es Herrn Joachim, wie ich andrerſeits erfahre, verdrießlich iſt, in dieſen Zuſammenhang geſtellt zu werden: denn für Das, was wir wirklich können, kommt es ſchließlich nicht in Betracht, was wir vorgeben, ſondern was wahr iſt. Dünkt es Herrn Joachim nützlich, vorzugeben, er habe ſeinen Vortrag im Umgange mit Herrn Hiller oder R. Schumann ſo ſchön ausgebildet, ſo kann dieß auf ſich beruhen, vorausgeſetzt daß er nur immer ſo ſpielt, daß man daraus den guten Erfolg eines mehrjährigen vertrauten Umganges mit Liſzt erkennt. Auch das dünkt mich vortheilhaft, daß man bei dem Gedanken an eine „Hochſchule für Muſik" ſogleich den Blick auf einen ausgezeichneten Künſtler des Vortrages geworfen hat: wenn ich heute einem Theater-Kapellmeiſter begreiflich zu machen hätte, wie er etwas zu dirigiren habe, ſo würde ich ihn immer noch lieber an Frau Lucca, als an den verſtorbenen Cantor Hauptmann in Leipzig, ſelbſt wenn dieſer noch lebte, verweiſen. Ich treffe in dieſem Punkte mit dem naivſten Publikum, und ſelbſt mit dem Geſchmacke unſrer vornehmen Opernfreunde zuſammen, indem ich mich an denjenigen halte, der etwas von ſich giebt, und von dem wirklich etwas uns zu Ohr und Empfindung dringt. Bedenklich würde es mir aber dennoch erſcheinen, wenn ich Herrn Joachim, in der Höhe auf dem curulichen Seſſel der Akademie, ſo ganz nur mit der Geige allein in der Hand gewahren ſollte, da es mir überhaupt mit den Geigern ſo geht, wie Mephiſto-

pholes mit den „Schönen", welche er ſich „ein für alle Mal im Plural" denkt. Der Taktſtock ſoll ihm nicht recht parirt haben; auch das Komponiren ſcheint ihn mehr verbittert, als andere erfreut zu haben. Wie nun die „Hochſchule" allein vom Hochſitze des Vorgeigers aus zu dirigiren ſein ſoll, will mir nicht recht zu Sinn. Sokrates wenigſtens war nicht der Meinung, daß Themiſtokles, Kimon und Perikles, weil ſie ausgezeichnete Feldherren und Redner waren, auch den Staat zu ſeinem glücklichen Gedeihen zu leiten im Stande geweſen wären; denn leider konnte er an ihren Erfolgen nachweiſen, daß dieſes Staatregieren ihnen ſelbſt ſehr übel bekam. Doch iſt dieß vielleicht bei der Muſik anders. — Nur Eines macht mich wieder bedenklich. Man ſagt mir, Herr Joachim, deſſen Freund J. Brahms alles Gute für ſich aus einer Rückkehr zur Schubert'ſchen Liedermelodie verhoffe, ſeinerſeits einen neuen Meſſias für die Muſik überhaupt erwarte. Dieſe Erwartung ſollte er füglich doch Denjenigen überlaſſen, welche ihn zum Hochſchulmeiſter machten? Ich dagegen rufe ihm zu: Friſch daran! Sollte es ihm ſelbſt begegnen, der Meſſias zu ſein, wenigſtens dürfte er dann hoffen, von den Juden nicht gekreuzigt zu werden! —